

El Documental expandido: pantalla y espacio

Gabriel Jacobo Sucari Jabbaz

Nombre del departamento:

Departamento de Diseño e Imagen de la Universidad de Barcelona

Programa de doctorado:

Art, Territori i Cultura dels Media

Bienio:

2003-2005

Para optar al título de doctor en Bellas Artes

Titulo de la tesis:

“El Documental expandido: pantalla y espacio”

Nombre del doctorando:

Gabriel Jacobo Sucari Jabbaz

Director de la Tesis:

Josep María Català Domènech

Tutor de la Tesis:

Carles Ameller Ferretjans

Barcelona 2009

El Documental expandido: pantalla y espacio”

Introducción:

El Documental expandido: pantalla y espacio.

La Representación Documental Contemporánea amplía el cuadro bidimensional de la TV o el Cine, en nuevos formatos donde, tanto el recorrido espacial del espectador por la sala como la multiplicidad narrativa o el acceso aleatorio a la información tienen especial incidencia a la hora de concebir y desarrollar nuevos procesos de representación documental.
El Documental expandido sugiere así, nuevas fórmulas y maneras de representación que podemos englobar en un ámbito post-media que trasciende las características propias de un medio específico y las categorías que hasta entonces eran de aplicación básica a la hora de analizar sus fórmulas y estrategias comunicativas.
El ámbito del documental post-media produce de esta manera un modelo donde se aúnan el cine, el video, la fotografía, el texto, la informática, la instalación.

El Documental Expandido es en esencia un producto híbrido, una mezcla de tendencias y formulaciones definidas en los ámbitos de la tradición cinematográfica y en distintas prácticas artísticas contemporáneas. En este producto propio del "*desbordamiento*"[1] de diferentes medios y modos encontramos tres influencias de carácter fundamental:

- La primera trata de "El cine experimental":

Esta expresión cinematográfica vinculada a una práctica experimental y no estrictamente comercial del hecho fílmico, propone nuevos aspectos comunicativos y de ruptura respecto de formas pasadas de representación no tecnológicas; ruptura y renovación que la invención de la imagen en movimiento provocó desde su nacimiento y a lo largo de todo el Siglo XX.

---

1 Utilizo expresamente el término "desbordamiento" que aparece en el prologo de Simón Marchán Fiz (1990) sobre el libro "El Espacio Raptado" de Javier Maderuelo (1990), ya que me parece más adecuado que el de "hibridación", término con el que se suelen nombrar la yuxtaposición e influencia entre las prácticas artísticas multimedia contemporáneas.
El término "desbordamiento" en el contexto en que lo utiliza S. Marchán, denota un cambio a partir de algo que rebalsa los propios límites que lo contenían. Una excelente metáfora para describir las nuevas prácticas documentales.

- La segunda de “El cine de no-ficción”:

Un segundo polo de influencia sobre las nuevas formas documentales contemporáneas, se encuentra en la tradición cinematográfica de carácter narrativo vinculada a una mirada descriptiva, analítica o reflexiva de “lo real”.

La Tesis que se desarrolla en este trabajo pone su foco de atención en las condiciones comunicativas, conceptuales y representacionales que crean las transformaciones en la técnica al querer representar “aquello real”. Es decir, analiza las maneras en que las transformaciones de la propia técnica, la renovación del dispositivo, es capaz de configurar una dimensión estética.

Por eso necesariamente la Tesis debe optar por un enfoque transversal ya que los cambios que se dan en este sentido implican nuevas relaciones entre ciencia, arte y tecnología, y por lo tanto, en la manera de comprensión de nuestro entorno vital, social, y político.

- Una tercera influencia: El Video de creación.

La aparición de la tecnología del Vídeo provocó profundos cambios en la estética y función de la imagen. Cambios que supusieron la adopción de nuevos conceptos en torno al sentido de tiempo (cinematográfico) y espacio (la sala) que la imagen en movimiento había aportado, conformando nuevos paradigmas en las formas iconográficas que había adoptado la Modernidad desde el nacimiento de la fotografía y el cine.

Transformaciones en la narrativa audiovisual a partir de la influencia de formas propias de la tradición plástico-pictórica, y de nuevas prácticas artísticas que confluyeron en un momento álgido alrededor de la imagen electrónica y que abrieron nuevos horizontes en la relación entre arte y comunicación, entre dispositivo técnico y representación..

El paso de la tecnología del cine a la tecnología del vídeo generó pues, cambios fundamentales para poder comprender las propuestas contemporáneas en el ámbito de la imagen y la comunicación.

Las transformaciones en la técnica, en el propio dispositivo técnico audiovisual, provocan desbordamientos en diferentes dimensiones de la creación y la comunicación de mensajes, que motivan una especial reflexión sobre el propio ámbito de la representación, que generan cambios en la narrativa audiovisual; que provocan

variaciones en el concepto y tratamiento de las audiencias; que delimitan nuevas formas de percepción del *"lector"* o *"usuario.*

Cambios que afectan a la vez a las formas de producción y a los canales de distribución y por lo tanto a las maneras en que el mercado actúa sobre la Obra audiovisual.
Modificaciones en las herramientas técnicas de producción y distribución que varían nuestra concepción de lo que llamamos "hechos de cultura" y que se manifiesta en nuevas poéticas y formas de lo político a través del audio-visual.

Sintonizando con la propuesta de Gene Youngblood en su libro "expanded Cinema" [2], el concepto y tratamiento de "expandido" que aplicamos en nuestro trabajo de Tesis, no hace referencia exclusivamente al hecho de que una pantalla de proyección pueda ser circular o múltiple, es decir, no se trata solo de dar noticia de la aplicación de una tecnología, sino que la "expansión" hace referencia más bien a los nuevos modos perceptivos y expresivos que generan una nuevos modos de comprensión, lo que en palabras de G. Youngblood se expresa como una "expansión en la conciencia".

Desde una óptica distinta a la mantenida en los años 70 sobre los "cambios que la técnica es capaz de producir en la conciencia", en nuestra investigación y análisis del hecho expandido, hablaremos más bien de los cambios que se generan en los modos y en el espacio de representación, y por lo tanto en nuevas prácticas expresivas y manifestaciones de aquello vinculado a una idea de "lo real".
La tecnología genera cambios en nuestros sentidos y percepciones, y por lo tanto en nuestra construcción de lo real, de ahí su implicación en un "salto de conciencia" que según se mire a veces adquiere una perspectiva cósmica en otros modelos, social.

Este foco de la Tesis sobre las transformaciones entre herramientas técnicas y re-presentación, se acompaña de un análisis y descripción de las condiciones históricas en que fueron surgiendo los referentes "tradicionales", las fórmulas convencionalizadas del cine comercial y el cine de experimentación plástica y narrativa, para pasar luego a investigar en el cómo y de qué manera se vinculan estos referentes en la creación de nuevos paradigmas en el Documental Expandido.

---

[2] Youngblood, Gene. Expanded Cinema. New York: Dutton, 1970.

La perspectiva histórica del desarrollo en las distintas prácticas experimentales del audiovisual intenta dar al Lector una imagen más clara del diálogo entre tradición y modernidad; entre post-modernidad y ruptura, a la que, desde nuestro punto de vista, siempre están sujetas las dinámicas técnico-artísticas.

La estructura de la Tesis se conforma en cinco capítulos.
Los dos primeros apuntan a consolidar un terreno común de análisis teórico a partir de los referentes históricos aplicados a la investigación y expresión de aquello real, donde las interferencias entre metodología representacional, técnica y estética asumen, según nuestro punto de vista, una magnitud fundamental.
Ambos capítulos, el primero y el segundo, plantean así los nodos de esta interrelación conflictiva y dinámica entre dispositivo técnico y estética de manera propedéutica: es decir, temas que se plantean en el primer capítulo, se desarrollan en el segundo, ampliando puntos de vista, información y conclusiones.
Esta fórmula didáctica nos permite incidir sobre temas complejos desde diversos ángulos, a la vez que, mediante la reiteración, pretendemos dejar claras posiciones fundamentales a la hora de fijar un modelo de construcción del Documental Expandido.

Los dos siguientes capítulos, el Tercero y el Cuarto, proponen un análisis de la praxis del Documental Expandido a partir del estudio e investigación en trabajos de diversos creadores, describiendo y analizando las características que lo distinguen y le otorgan identidad como fórmula expresiva y expositiva.
El Capítulo Quinto pone de manifiesto las conclusiones de la Tesis.

Metodología de Construcción de la Tesis:
El Primer Capítulo está dedicado a "La representación Documental" y se propone esclarecer los referentes históricos vinculados a la propia esfera de la representación visual y la ideología que subyace en un concepto que supone la construcción de un imaginario social, la representación de un mundo y una realidad a partir de la máquina de reproducción técnica.
En este Primer Capítulo se desarrolla un marco teórico y conceptual desde donde poder afirmar las bases del desarrollo posterior del trabajo.
Las referencias a la formulación y crisis del método científico positivista son en este sentido importantes y un primer nivel de sustentación del armado conceptual de la

Tesis, ya que la crisis del propio "modelo de conocimiento científico" afectó a las diversas dimensiones de observación y expresión de lo real y por lo tanto a nuestra manera de representarlo.
Lo que entendemos históricamente como "Modernidad" se ha definido como un movimiento que analiza y pone en cuestión la esfera misma de la representación, de la que es causa, inspiración y móvil, de manera que los cuestionamientos del método científico de análisis de la realidad que subyace en los modelos de interpretación de nuestro entorno nos sugiere un punto de partida fecundo y necesario en el desarrollo de una Tesis que se construye a partir del diálogo y las contradicciones que surgen entre Tradición y Modernidad, entre los cambios que propician las nuevas tecnologías y la tensión que proponen nuevas estéticas.

En el Segundo Capítulo de esta aproximación teórica, la formulación de la Tesis se dirige a hacer visible cómo la actual hibridación y la aplicación de distintas formulaciones mediante las tecnologías de la imagen y el sonido, recrean y promulgan un "desbordamiento" de los géneros y prácticas convencionales.
Este "desbordamiento" y el rico caudal de interferencias entre prácticas expresivas y tecnologías hacen posible el surgimiento de nuevas formas y estéticas en el actual panorama del cine, el vídeo, la fotografía, entendidas como prácticas post-mediáticas.

En este campo de hibridación e interferencias, las fórmulas expositivas y expresivas del Documental Expandido encuentran referentes vinculados a prácticas artísticas más o menos convencionales que signan y definen las bases mismas del Arte Contemporáneo.
Entre ellas podemos encontrar formalizaciones propias de los cambios ocurridos en la escultura a partir de mediados del siglo XX, cambios que desembocan en los nuevos conceptos, formas y materiales con los que trabaja la escultura contemporánea: cambios que desembocan en nuevas prácticas artísticas como la "Instalación" donde se desarrolla y potencia un nuevo concepto del espacio, y de la relación del usuario con la Obra.

También encontramos referentes del Documental Expandido en la multiproyección, práctica expositiva donde una variedad de pantallas y materiales específicos crean un marco perceptivo especial y espacial. Multiproyección o proyección expandida en el espacio, fueron prácticas elaboradas por la vanguardia visual y teatral de comienzos del siglo XX que no encontraron una verdadera puesto a punto hasta el desarrollo técnico

del audiovisual a partir del uso de la imagen electrónica y más tarde la digital.
Podemos tomar también como referentes del "Documental Expandido" las manifestaciones del "Screen-Art" o "Cine de Arte", que desde las propuestas minimalistas generan una práctica artística que reflexiona sobre las condiciones y límites del propio medio y los mecanismos de percepción que lo hacen posible.

Como referente del "Documental Expandido" debemos también introducir los cambios y distorsiones enunciativas provocadas en la renovación técnica y estilística del Cine hegemónico sea este de ficción o Documental. Un tipo de Cine que al proponer rupturas con las formas narrativas más convencionales permitió abrir nuevos espacios dentro del tejido audiovisual y que la propia historiografía del cine denominó en su momento como las "Nuevas olas cinematográficas", "Cine de Autor" y "Cine de Ensayo".

Al hacer referencia a estas tradiciones que coinciden en el desarrollo del "Documental Expandido", claramente podemos visualizar y vincular aquellas ligadas a la "Institución Arte", y aquellas otras formas narrativas relacionadas con la "Institución Cine".
El encuentro entre la "Institución Cine" y la "Institución Arte" en los últimos años del siglo XX marca un punto álgido de hibridación entre las tendencias aquí expuestas.
El cine experimental, el cine expandido, así como los *"arrebatos retinianos"*[3] del estructuralismo cinematográfico, se han ido convalidando como estilos canónicos por parte de la institución del arte, y en nuestros días se aplican de manera desigual en galerías de arte, o en la industria audiovisual tanto en *Spots* publicitarios, Videoclips, un cine narrativo con tendencias post-modernas, como también en documentales de creación.
De igual manera, las convenciones genéricas propias de la historia del Cine y los modelos discursivos más convencionales han entrado de lleno en los museos y galerías.
Esta hibridación y asunción de tradiciones antes claramente separadas no sólo está variando las prácticas audiovisuales contemporáneas, sino que también hacen necesaria la re-escritura y reformulación de una historia de la imagen desde una nueva perspectiva conjunta y transversal.

---

[3] Eugeny Bonet en su artículo sobre el "Cine experimental" (1994), utiliza la expresión de "arrebatos retinianos" para significar la forma radical en que el cine estructural genera un estado de conciencia inducido a partir de los rápidos juegos de luz y montaje.
http://www.iua.upf.es/recerca/sintesi_imatges/cinexp/cinexp.html

Estas zonas de interferencias que se han ido creando en los últimos años significan la apertura de nuevos paradigmas en la forma y función de los discursos de la imagen, así como de nuevos modelos de representación que sugieren un gran impulso de nuevas prácticas.
Cuando desde de la institución del cine y las institución arte se han tejido hasta hace pocos años dos discursos paralelos (puntos de vista que lejos de estar agotados aún prevalecen en ciertas esferas), cabe adoptar una nueva voluntad de análisis, para ver que surge de estas interferencias.
La Tesis no quiere ser sólo descriptiva de estas historias institucionales sino esbozar algunos nuevos paradigmas, modalidades de representación y tipologías que surgen a partir de su hibridación.
En el análisis de campo sobre diferentes propuestas del "Documental Expandido" intentaremos delimitar nuevas categorías y tipologías que surgen de la conjunción de propuestas expositivas y narrativas originales.

La Tesis propone no solo una revisión de conceptos y tramas del pasado, sino que se adentra a partir del Tercer capítulo en la descripción de trabajos contemporáneos.

Mi propia experiencia en la práctica del "Documental expandido", junto a un trabajo de campo de las estrategias expositivas documentales de diversos autores, intenta esbozar algunas respuestas a las hipótesis planteadas, y sobre todo mostrar nuevos modelos de hibridación de manera que el Lector pueda tener suficientes datos como para recrear nuevos mapas conceptuales, y así afinar sus propios juicios sobre este tema.

El "trabajo de campo" desarrollado en el Capítulo Tercero permite disponer así de algunas de las claves desarrolladas en las prácticas artísticas y expositivas contemporáneas vinculadas a la instalación audiovisual de ficción y de no-ficción. Fijar formas de trabajo, métodos de construcción y nombres propios dentro de estas prácticas y estilos diferenciados.
La utilización del dispositivo audiovisual en distintos contextos espaciales (museo, teatro, galería, espacio público) desarrolla nuevas estéticas que debemos ser capaces de analizar, no solo en un campo general o macro-estructural (referentes históricos y categorías de aplicación concretas a formas expresivas consolidadas), sino en el ámbito

de las micro-historias, o micro-narraciones que estas nuevas estéticas proponen creando nuevos paradigmas, rupturas y formas originales.
En este sentido el estudio de casos parece ser más que procedente ya que permite acercarnos al fenómeno que analizamos desde una perspectiva analítica que incluye la descripción textual y la confrontación de diversas propuestas.

Respecto de la inclusión de mi experiencia práctica en el ámbito del Documental Expandido:

El Capítulo Cuarto introduce mi experiencia personal en el campo de la práctica del Documental expandido a través de tres trabajos expuestos en sala durante los últimos siete años.
La descripción y experiencia de mi práctica artística intenta hacer ver los distintos mecanismos de juego propuestos en este tipo de estrategia expositiva del documental a partir de una estrategia post-media.
La inclusión de mi propio trabajo expositivo en la Tesis, sugiere una propuesta metodológica vinculada a los cambios epistemológicos que estas nuevas prácticas expresivas promulgan. A saber, que el escenario en el que nos movemos, donde asistimos a propuestas y prácticas artísticas en continua transformación, configuran una dimensión desde donde se hace necesario ampliar el concepto convencional de investigación a partir de un constructo teórico-textual, para incorporar también una metodología de construcción, análisis y expresión de carácter matérico-espacial.

Los revulsivos cambios que se vienen sucediendo en el dispositivo técnico, las formas de utilización y apropiación popular del mismo, la ampliación del espacio simbólico de la pantalla al espacio de la sala o del espacio público y el amplio conjunto de nuevos modos en las prácticas artísticas que promulga y permite nuestro mundo digital, aquello que identificamos como formas del post-cinema o formas post-media, sugieren también un necesario giro en el acercamiento del investigador, del especialista.
Investigar, analizar, y hacer ciencia (Hipótesis y Tesis), sugiere también la posibilidad de trabajar con nuevos dispositivos; de plantear nuevas preguntas sobre la propia forma de representación en el tiempo real de la representación.
Teoría y práctica se acercan en este sentido proponiendo un juego dinámico, un diálogo entre el *deber ser y el poder ser*, entre fenomenología y pensamiento, entre praxis y observación, entre acción y discurso.

Ciencia, arte y tecnología se imbrican de esta manera en nuestro entorno digital configurando prácticas y discursos cuya promesa totalizadora se remontan a las prácticas artístico-científicas del Renacimiento en Europa.
En este sentido parece válido e incluso necesario buscar una dimensión desde la cual poder hablar de la puesta en escena y del orden de la representación desde el propio espacio de la representación; poder realizar un trabajo de auto-análisis y reflexión dentro de la propia práctica artística. Y esto, que por supuesto subyace al propio principio del Arte clásico y que podemos disfrutar tanto en Shakespeare como en Mondrián, sugiere la posibilidad de tejer un discurso analítico o auto-referencial a partir del propio trabajo expositivo.
Se propone así entender la práctica artística no solo como la creación de objetos, sino también como texto, como "Thesis" (en griego: "conclusión que se mantiene por razonamiento"), como un trabajo de investigación y desarrollo, como un corpus con premisas y categorías.

Entender la propuesta artística como el desarrollo de Hipótesis y Tesis desde una dimensión analítica, pero también emotiva e instintiva, aplicando esa preciada trilogía propuesta por las escuelas presocráticas y escuelas místicas que entienden el ser humano desde sus tres polaridades: la cognitiva, la emotiva y la instintiva.

La introducción de mi trabajo personal en la Tesis, considero, puede dar una visión más clara sobre las formas que adoptan las interferencias entre prácticas artísticas y prácticas expositivas audiovisuales de distinto orden, a la vez que intentar delimitar, si es ello posible, los propios límites del Documental Expandido.
La introducción de mi trabajo personal en la Tesis, no excluye el marco académico de generar Hipótesis y Tesis con el lenguaje escrito como base de expresión, sino que desde nuestro punto de vista, la presentación de experiencias artísticas personales, permite complementarlo.

La dinámica de mi trabajo personal en el ámbito del "Documental Expandido" sugiere por tanto una presentación en transformación y búsqueda que acompaña la investigación teórica.
En la presentación de mi propio trabajo documental, en el desarrollo del trabajo titulado "Parálisis sobre el estado de terror", un documental de reflexión sobre las imágenes que

nos dejan los campos de exterminio del nazismo y sobre el testimonio de un preso en Mathaussen, decidí plantear el trabajo como un "Documental expandido", de manera de poder acercarme al complejo fenómeno que describía, de una manera poliédrica y dándole al espectador la posibilidad de tomarse un tiempo en la contemplación y reflexión del material expuesto.

Fueron surgiendo materiales audiovisuales que contemplan el tema desde diferentes perspectivas, así que construí diferentes proyecciones a partir del material grabado y el de archivo, más otros tantas proyecciones en pantallas y en el suelo, más fotografías, más piezas matéricas en hierro que me permitían guiar al espectador por el espacio de la exposición, a la vez que este realizaba su elección sobre su propio recorrido en el espacio.

EL Proyecto recibió el premio "Visions de Futur" y La Capella (ICUB) produjo la exposición que genéricamente titulé como un "Documental expandido".

A partir de entonces sigo combinando la presentación monocanal de mis trabajos, con la instalación expandida.

La curiosidad por el funcionamiento y puesta en escena del propio formato que había elegido, me llevaron a abrir un campo de investigación teórico tanto en la historia de la poli-visión, el multimedia y el screen-art, así como un trabajo de campo sobre los autores contemporáneos que están trabajando en nuevas estrategias expositivas audiovisuales.

Presenté el corpus de mi investigación, así como mis trabajos expandidos en talleres y seminarios en diferentes contextos:

- Estrategias Expositivas Documentales: Fundación Telefónica. Buenos Aires. Argentina. 2003
- Estrategias Expositivas Documentales: Centro de Capacitación Cinematográfica. México DF, México. 2004
- El Documental de Creación: "Visita guiada a un continente virtual", CaixaForum, Barcelona 2005.
- Documental Expandido, pantalla y espacio: Instituto Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA), Buenos Aires. Argentina. 2005
- Documental Expandido, pantalla y espacio: Masterclass en el Festival de Documentales, Docúpolis, Barcelona, España. 2006
- Documental Expandido, pantalla y espacio: Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños (EICTV), Cuba. 2007 y 2008.

- Documental Expandido, pantalla y espacio: Can Xalant, Centro de creación y pensamiento contemporáneo. Mataró. Noviembre 2007.
- Documental Expandido, pantalla y espacio. Festival Internacional Documental ZINEBI. Bilbao 2008.

Hipótesis principales e hipótesis secundarias:

Las Hipótesis que se presentan se articulan en torno de las rupturas que genera el "Documental Expandido" en cuanto forma de representación original y en la disposición y discurso que mantiene esta práctica expandida con el espectador.

Las formas de percepción del mundo externo y los dispositivo técnicos que utilizamos a manera de prolongación de nuestro sentidos conforman una idea de lo real en continua tensión y transformación. Una dimensión que definimos como real-mediática.

Nuestras hipótesis parten de la investigación que esa tensión genera.

Hipótesis principales:

Los cambios en el dispositivo técnico producen cambios en el orden de la estética y de la narrativa que afectan a nuestra percepción de aquello real-mediático.

¿Es estrictamente diferente la percepción de aquello real-mediático que generan los modos de representación del documental expandido a diferencia del documental tradicional?

¿De qué manera pues, la formulación de un verosímil documental en el expandido puede ser mantenida en el espectador a pesar de las rupturas de ciertas convenciones establecidas dentro del propio género documental?

La ruptura de estas convenciones tradicionales afectan a la base de nuestra construcción cognitiva, de manera que debemos plantearnos una vez más en este siglo de contínua voluntad de innovaciones y rupturas, de qué manera estos cambios afectan a la convención establecida por la perspectiva renacentista: ¿supone un cambio radical en los patrones representacionales de lo real, o se trata más bien de la apertura de un nuevo espacio de intercambio con el espectador-usuario?

En este sentido, las rupturas en el ámbito de la representación audiovisual no solo sugieren una variación en el uso del espacio, que es así capaz de reflejar y connotar distintas visiones y ángulos de un paisaje, sino también en la multiplicidad de puntos de

vista y voces que es capaz de expresarse en el campo de la narrativa.

Hipótesis secundarias:

Las Hipótesis secundarias hacen hincapié en los nuevos paradigmas que surgen de las anteriormente reseñadas.

Un nuevo uso y percepción del espacio genera una transposición del espacio simbólico de la pantalla en una sala oscura (el cine) hacia el espacio expositivo de la galería, hacia un espacio que en un momento se desplazó al hogar con la TV, y que hoy fagocita en una nueva inclusión del espacio de contemplación audiovisual al espacio privado y público de la calle en nuestras avenidas urbanas, los grandes almacenes o centros de ocio.

Esta ampliación del propio espacio de intercambio audiovisual, antiguamente acotado como espacio comunitario de reunión al cine o el hogar, hacia un nuevo campo simbólico de la comunicación audiovisual, ¿amplia estos espacios de intercambio comunitarios, los da por perimidos o los trastoca en una dimensión que aún nos cuenta poder comprender y asimilar?

La transformación de los espacios de contemplación e intercambio audiovisual también han creado nuevos vínculos entre la "Institución Cine" y la "Institución Arte", dimensiones anteriormente estancas en su propios métodos de análisis, descripción y producción del fenómeno audiovisual.

Hoy día la experimentación audiovisual, el "screen art" y la instalación, junto a una propuesta escénica de la nueva vanguardia teatral donde proyección audiovisual, gesto y texto se complementan, han adquirido carta de legitimidad en la Institución Arte y los museos, centros culturales y teatros cuentan con una historiografía académica certificada. Un "staff" de figuras internacionales llena sus salas e invitan a cientos de curiosos a visitarlas.

A su vez, el mercado del arte es capaz de negociar con obras audiovisuales cuyo sustrato reproductible parecía condenar en principio, el aura negociable de la obra de arte.[4]

---

[4] Ver en relación al concepto de "aura" en la obra de arte: Benjamín, W. La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos ininterrumpidos. Madrid: Taurus, 1973.

También el cine ha entrado de lleno en la institución arte, y muchos autores antes marginados por la industria, producen y complementan sus trabajos con instalaciones y diversas estrategias en el marco del "*audiovisual expandido"*.

Por último también consideramos pertinente incluir como base de nuestra investigación, a manera de hipótesis secundarias, si los cambios en los modos de representación que sugiere el "Documental Expandido" configuran nuevas categorías o bien se ciñen a las categorías ya convencionales del documental tradicional monocanal.

Cuestiones sobre técnicas del ojo y del oído, que hoy por hoy son una de las fórmulas hegemónicas de investigación y análisis del mundo circundante, y que a más de un siglo de su invención aún fijan las coordenadas de los discursos y las formas de intercambio del imaginario social.

Como parte de una generación que se ha formado en la institución Cine y que ha sido acogida por la institución Arte, he intentado vincular experimentación teórica y acción matérica, realizar una síntesis de la historia de este recorrido de ida y vuelta ha sido para muchos de nosotros una investigación en la historia del medio y también en nuestra propia historia.

Capítulo 1: La Re-presentación Documental:

"The picture is a model of reality"

Wittgenstein. Tractatus Logico-Philosophicus. 1922.

"El artista de la era de las máquinas es, como el hombre de ciencia, un inventor de formas y procedimientos, él vuelve a colocar permanentemente en causa las formas fijas, las finalidades programadas".

Arlindo Machado. 1993.

1.1. Realidad y representación.

Describir e interpretar visualmente el mundo en que vivimos es desde los comienzos de la expresión humana, aquello que nos sitúa en el ámbito de la representación.

Representar es una manera de modelar, de "hacer maquetas" a partir de nuestra experiencia sobre lo real.[5]

Las formas de representación mediante las cuales mediatizamos, analizamos y expresamos nuestra realidad, hablan también de nuestra capacidad de ampliar puntos de vista y sugerencias sobre las maneras en que este mundo se desenvuelve, o de cómo debería hacerlo según nuestro criterio.

Es decir, la representación siempre implica una selección de estilo y segmentación, una manera de escoger un lenguaje desde el cual expresar.

Pero la representación no solo configura formas y estilos, sino que conforma un imaginario individual y social, y por ello, nuevos mundos y realidades.

Percepción y representación son órdenes vinculados por las herramientas técnicas con las cuales traducimos los imputs de lo real/externo.

Estas tecnologías amplían y modifican el ámbito y función de nuestros sentidos de manera que las conquistas de la técnica suelen darnos un "punto de vista" diferencial, o nuevo, o diferente, en la interrelación que hacemos entre lo que percibimos y lo que somos capaces de traducir (describir, analizar, comunicar) de esa percepción.

---

[5] La expresión es de Peter Weibel. "El Mundo como interfaz". 1997. Revista El Paseante 27-28. Volveremos más adelante a este concepto en nuestro trabajo.

Las formas tecnológicas de la expresión, la escritura, la imagen, los sonidos, son medios de expresión y contacto que proponen coordenadas de comprensión de la realidad, y que guían y ordenan nuestra percepción.
La escritura nos sitúa en el ámbito de la linealidad. La imagen en las dos dimensiones del ancho y alto. El sonido plantea un orden de verticalidad.[6]

Estas formas de percepción desarrolladas a partir de diferentes medios de comunicación crean distintos rituales de la expresión, donde se genera un gesto, una posición corporal, una participación transpersonal y comunitaria. La función de modificación de lo real/externo, siempre va implícito en este ámbito de la expresión, sea como ritual mágico a través de la representación del animal que se ha de cazar mediante su pintura en la piedra, o como vehículo de engarce y participación de la divinidad en la música.
En este sentido, las tecnologías aplicadas a la representación son tan importantes como el contenido que vehiculan, y hay entre ambas dimensiones un profundo juego dialéctico de reciprocidades y conflictos.

El Documental audiovisual, un modelo discursivo en constante búsqueda y expansión, utiliza ciertas estrategias de representación y comunicación en su propósito de poder describir y analizar nuestro entorno. Estas estrategias varían en función de las tecnologías disponibles y los discursos que desea vehiculizar la información.

Las estrategias de representación y la manera en que estas se presentan y exponen es un "hecho de cultura", es decir que implica la construcción de un mundo desde el cual miramos y hacemos ver.
La proyección luminosa sobre una pantalla plana y bidimensional –ancho y alto-, configura una manera de ver y estetizar la realidad. Es decir, que el dispositivo y las estrategias utilizadas en la construcción de la representación varían la forma que esta adquiere. Genera una comprensión determinada de la propia realidad.
Desde este punto de vista, la realidad no es un a-priori que ya está ahí y que resta impasible a su desvelamiento, sino que la "realidad se produce continuamente".[7]

6

7 Sobre la espacialidad intrínseca a los diferentes medios de comunicación, ver: MCLUHAN, Eric & ZINGRONE, Frank (compiladores). McLuhan. Escritos esenciales. Barcelona: Paidós, 1998.

Lo fascinante de la representación audiovisual, se produzca esta en cualquiera de los espacios disponibles en nuestros días para tal cometido (teatro, cine, TV, sala de concierto y un largo etc.), es su capacidad de ocultar sus propios mecanismos de construcción, para crear un estado de conciencia inducido donde el espectador o usuario acepta como naturales las reglas de un juego bastante sofisticado y sin lugar a dudas, placentero.
Esta ocultación de los mecanismos de representación audiovisual, actúa a la vez en su reverso, es decir mediante el efecto de una transparencia.

La representación audiovisual de la realidad con base en la reproducción mecánica o electrónica (fotografía, cine, video) crea la impresión, aún un siglo después de la invención de la imagen en movimiento, de un mecanismo de captación objetivo. Es decir, la impresión de realidad por medio de una tecnología de reproducción mecánica, aún funciona.
De esta manera el dispositivo se hace transparente para el espectador que persiste en ahondar su ilusión de estar viendo directamente una imagen de lo real.

La transparencia y la objetividad, tienen una vinculación directa y explícita con la máquina. La construcción de mecanismos receptores de la luz y capaces de asumir el grabado, - como podemos englobar a todos los inventos relacionados con la cámara obscura, la fotografía, y el grabado digital-, han permitido ahondar esta sensación de transparencia y objetividad en el espectador.
La invención de aparatos, que hoy entendemos como tecnologías, nos hacen, pues, permeables a esta idea de la objetividad y transparencia de la máquina.

Históricamente, lo que entendemos como evolución en el registro y procesamiento de imágenes, nos ubica en esencia en dos momentos diferenciados: el primero donde la acción de crear imágenes plasmadas sobre materiales se realiza con la ayuda de la mano del hombre. El segundo, con la construcción de herramientas mecánicas mediante la cual recrear imágenes del mundo exterior.

---

[7] Fayerabend Paul, “Tratado contra el método”. Madrid: Tecnos, 1981.

En la mano del hombre que crea, apreciamos subjetividad. En la máquina que "graba", objetividad. Esta idea de la ciencia y la técnica que nace en Occidente con el renacimiento, y que adquiere su punto álgido con el positivismo científico del Siglo XIX, -momento del auge de las tecnologías de la reproducción mecánica como la fotografía y el Cine-, difiere de otras tradiciones y culturas.

La capacidad de poder apreciar y relacionar objetivamente la realidad, de poder percibir directamente el mundo que nos rodea, no es una cuestión banal ya que ha configurado durante siglos una entente dual del mundo – "la res cogita y la res extensa" de Descartes- propia de la episteme europea que desarrolla un tipo de ciencia y técnica experimental, a diferencia de otras culturas que se desentienden o niegan esta dualidad.[8]

Las culturas que no han seguido esta vertiente empírica de comprobar el funcionamiento de lo real a través de la *medición*, han tomado por otros derroteros.
Culturas más antiguas y sin vínculos con la idea de medición y progreso, como pueden ser la china, la tibetana y la hindú por citar algunas milenarias, en vez de desarrollar una técnica desde donde situar un punto de vista objetivo, han situado el desvelamiento de lo real en un largo proceso ritual y de *colocación* de la conciencia, para poder llegar a captar directamente "la realidad".
Esta percepción directa de la realidad, solo se hace asequible al Iluminado que ha sido capaz de atravesar los velos de lo real y las fantasías que la propia percepción mediatizada generan.
Durante la edad Media, en una Europa atrasada técnica y científicamente, se genera un sistema "menos desarrollado y más erróneo que sirvió para abrir nuevos caminos para el salto tecnológico".[9]
Occidente, creando una nueva episteme de lo pragmático y en el análisis de la materia, se sumergió en la creación de máquinas que permitiesen una eclosión de lo real, y una manera de poder apreciar así lo real-objetivo.
La percepción de lo real, el mundo tal como es, está así al alcance de todos. Democratización de la iluminación, mancomunión de lo social y construcción del

---

8 Latour Bruno desarrolla esta característica de la ciencia occidental en: *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia. Barcelona, Gedisa, 2001.*

9 Fayerabend Paul, citado por A. Baer: El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2005.

sentido común generado por los medios de comunicación, sin esfuerzo alguno por parte del usuario, sentado cómodamente en el sofá y frente a la TV.
Lo externo, lo que está fuera, entra de esta manera en nuestros cuerpos y emociones, en nuestras mentes y corazones. La dualidad cuerpo- mundo se codifica, de manera que ahora, la realidad del mundo exterior entra en nuestras casas. Se produce así una contaminación esencial en el marco de lo público y lo privado, donde se borran y expanden los límites demarcados por el ámbito de la esfera personal e identitaria.
Estos extremos de confusión de lo público y lo privado que primero se dio en el ámbito virtual de las telecomunicaciones, adquiere ámbito presencial en los centros comerciales, en los museos y centros de cultura, y en espacios privados que juegan a presentarse como espacios de intercambio público-privado.
El audiovisual cumple así un papel de vanguardia en la privatización del espacio público que se consolida en el presente con las cámaras que asumen la función de control y vigilancia en la ciudad contemporánea.

Pero para la ciencia occidental, no solo se trata de entender y manipular lo externo-real, sino además de crear nuevos mundos. La tecnología nos permite crear una representación del mundo que en su verosimilitud hace presente el mundo imaginario del relato. Ficción y realidad se confunden, de manera que ya nos es imposible desentrañar los juegos de espejos y los conos de sombra de la representación.

A más de un siglo del invento de la imagen en movimiento, todavía seguimos analizando y sintiendo los enormes cambios que el invento de la "imagen tiempo" ha supuesto para nuestra manera de percibir el conjunto que somos y que nos rodea.
No creo que sea necesario aún hoy día insistir en la enorme importancia que este invento ha tenido desde el punto de vista antropológico: la fascinación tecnológica se asienta sobre la virtualidad audiovisual; la economía tiene su base en el discurso de la imagen, el control social y nuestro estado de conciencia a partir de lo que podemos llamar "principio de realidad", o sentido común, está generado cada día más por el relato mediático audiovisual.[10]

---

10 Sobre "el inconciente en las imágenes y la conciencia del espectador" ver: J.María Català: "Film ensayo y vanguardia" en "Documental y vanguardia", Torreiro y Cerdan (eds.). Madrid: Cátedra, 2005.

Si aceptamos entonces que esta mediación con la realidad es la forma prioritaria de comunicación en nuestras sociedades mediáticas, queda claro la enorme fuerza y poder del dispositivo técnico mediante el cual elaboramos y comunicamos estos nuevos "estados de conciencia", o "mapas cognitivos", o visiones de la realidad.
La lucha entre corporaciones, gobiernos y ciudadanía por el control de estos medios de transmisión de información se ubica en este contexto, donde se puede hablar de la "formación de conciencia" y la creación de un imaginario a través de la tecnología.
No se trata de demonizar al dispositivo audiovisual. Igual forma adquiere la literatura o el teatro, solo que como vemos, la capacidad reproductiva y creativa de lo real gestionado por la ilusión técnica tiene aún un derrotero con claros precedentes en la relación poder-hombre masa.

La fuerza del dispositivo audiovisual se expande sobre todo por la sensación provocada de transparencia y objetividad del registro, pero también por la capacidad de convocar al usuario en un espacio delimitado y cerrado frente a un haz de luz proyectada.
Las imágenes en movimiento *"nos dan la sensación del tiempo que pasa, y aunque inermes en la butaca, el movimiento de la luz, el paisaje y los personajes nos sitúan en un campo espacial móvil, de manera que estamos sentados pero el espacio se mueve a nuestro alrededor"*. [11]
Del dispositivo pues, hablaremos, ya que profundizar en el dispositivo técnico que desarrolla nuestra proyección de lo real, implica reconocer como se construyen las reglas del juego. Un juego de hablantes (autor y usuario) motivado por la trama de un relato que se concreta a través de un dispositivo.[12]

---

[11] Porter, Moix. "Los comienzos del cine". Video. Fundació Serveis de Cultura Popular, 1985.

[12] Para un análisis pormenorizado de este concepto del "juego de hablantes", ver : Cassetti, F. "Como analizar un Film". Arcelona: Paidós. 1994.

1.2. Crisis de la Representación:

El llamado positivismo en la ciencia como método de conocimiento objetivo de lo real entra en crisis a comienzos del Siglo XX a partir del surgimiento de nuevos paradigmas que ponen en cuestión la posibilidad de existencia de una realidad objetiva y universal.
La distinción entre el *yo* que observa y el mundo observado se enrarece, se torna huidiza. El yo está en el mundo y la descripción del mundo debe incluir a ese sujeto que observa.
La representación pasa a ser un acto de responsabilidad y elección donde el sujeto está siempre presente.
Este sujeto enunciador se puede ocultar, disimular, puede buscar voces substitutas y trasladarse en distintos niveles de responsabilidad narrativa, pero el sujeto siempre está ahí y forma parte de ese discurso. Percepto y referente realizan un baile difícil de desentrañar. Mirar el mundo a través de nuestras herramientas técnicas nos refleja mirando el mundo. La realidad no está ahí afuera, sino que es una construcción del que observa, mira, habla, cuestiona.

La ciencia positivista se enfrenta a las voces que sugieren que la realidad es una construcción pasajera. La crisis del modelo positivista de la ciencia que persigue el "desvelamiento" de la realidad permite nuevas metáforas del conocimiento donde se sugiere que quizá no sea posible atravesar los velos para llegar a ver la realidad en su pureza, pero quizá podamos saber algo más sobre el material del que están hechos los velos, y que hacemos nosotros (el sujeto del relato), ahí atravesando esas capas de faldas transparentes.
La ciencia pasa de ser un punto de vista objetivo de lo real, a tipificar un punto de vista cuestionado por una ideología, sus intereses y todo lo que hace a cualquier institución propia de la invención humana.
Esta crisis de vinculación entre la representación y su referente *"afecta a todos los ámbitos del conocimiento, ya que implica un cuestionamiento de la posibilidad de una representación verdadera y objetiva del mundo".* [13]

[13] BAER, Alejandro: El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2005. Pag. 61.

Se produce así una *"reorientación en la mirada del sujeto sobre el objeto y los sistemas observables….participantes en la trama del conocimiento".* (Maturana y Varela, 1984).

El relativismo científico que surge como contrapunto a la búsqueda de un orden universal de la naturaleza, no implica que no podamos hablar con coherencia de lo que sucede, sino como remarca B. Nichols: *"La noción de cualquier acceso a una realidad que está ahí, más allá de nosotros, es un efecto ideológico. Cuando antes nos demos cuenta, mejor."* [14]

Se produce de esta manera, un "giro" de la realidad investigada hacia los propios sujetos de la enunciación y los medios utilizados.
El dispositivo técnico y las estrategias de comunicación son un significante mediante el cual se crea sentido, mediante los cuales se configura el juego de la comunicación. Pero un significante que a la vez crea un mundo. De alguna forma, de alguna misteriosa manera, la construcción de unas estrategias de representación es a la vez el dibujo de un mundo.
La crisis de representación que surge de la crítica del modelo positivista de la investigación científica crea nuevos paradigmas donde la validez del conocimiento y su vigencia no dependerán ya solo de la validez de un método de investigación empleado (inductivo o deductivo), sino también de un conjunto de procesos más amplios.
Estos procesos no solo se establecen a partir de los métodos elaborados por las ciencias exactas o "puras", sino que las ciencias sociales se hacen un lugar desde el que poder incorporar también los procesos de la comunicación, la negociación, el conflicto, la retórica. [15]
Se produce en este proceso de traslado de la validación científica un cambio epistemológico importante con dos consecuencias de interés desde el punto de vista de la representación documental: una actualización del valor y función de la mirada del sujeto sobre su mundo y la inclusión de procesos sociales de intercambio como fórmula de diálogo y de validación de la verdad.

---

[14] Nichols, B. La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós, 1997.

[15] Scnitman, F. Citado por BAER, A.. "El testimonio Audiovisual" Op. cit. 1994

Estos cambios epistemológicos tienen consecuencias en el tratamiento documental audiovisual. No quizá en todo el entramado de la industria audiovisual que aún hoy muchas veces sigue reflejando una inocencia metodológica sorprendente (inocencia aparente que finalmente significa manipulación del espectador). Pero sí sobre el tratamiento audiovisual de sectores vinculados a la herramienta audiovisual como forma de conocimiento y comunicación.

Quizá la rama más susceptible a estos cambios, sobre todo por lo que motivó la crisis científica en su propia conformación interna, fue la Antropología, y en nuestro caso de interés, las nacientes prácticas y estudios de antropología visual.

La búsqueda de nuevas formas de representación, por parte del cineasta-antropólogo Jean Rouch, la radicalización de la puesta en escena de sus películas que muy pronto dejan de ser documentales con pretensión de objetividad para pasar a configurar una puesta en escena que expresa el imaginario de sus personajes-actores, es un buen ejemplo de un "giro" epistemológico en la comprensión de la representación que tendrá cruciales consecuencias sobre la "mirada documental".[16]

La influencia de Rouch, a partir de su estilo denominado "Cinéma vérité", junto con otras influencias de autores y movimientos que tras la Segunda Guerra Mundial cambian la forma de hacer documentales demuestra la importancia del cambio epistemológico sobre la "entidad de verdad", así como la influencia que la propia técnica tiene sobre las formas de representación.

"El free cinema" en Inglaterra, el "Direct cinema" en Estados Unidos, el "Cine Militante" en países de Latinoamérica, abre nuevas puertas al cine de no ficción a partir del uso del sonido directo y de equipos más livianos y dúctiles que permiten representar su entorno mediante nuevas formas, que son llamadas nuevas miradas.[17]

Sin duda, la revolucionaria irrupción del *"cine observacional"* de los años 60, en los estilos del *"Cinéma vérité"* o el *"Free cinema"* significó un punto de ruptura en la

---

[16] Para ampliar detalles sobre el trabajo cinematográfico de J. Rouch, ver: Jean Rouch.Cine ethnography. Visible evidence series. University of Minnesota Press, 1994.

[17] El Documental de Peter Wintonick: "Cinéma Vérité". (2000) , es un buen documental didáctico sobre las características de estos movimientos cinematográficos.

manera en que el Documental había vinculado imagen y narratividad con la pretensión de objetividad.
En la misma época, la discusión sobre epistemología de las ciencias y sobre la validez universal del método empírico de las ciencias puras se hacía notar en los ambientes universitarios, aunque las discusiones trascendían el marco académico y se transformaban en discusión ideológica y política en estos cruciales años de contracultura y crítica del orden establecido.[18]

El contexto político de la época es importante, ya que el Documental audiovisual se va a constituir en esta época como una herramienta muy valorada por agentes sociales del mundo del arte, la política y el cine, como un instrumento de interpretación de la realidad, a la vez que como instrumento de propaganda y comunicación de la contracultura frente al poder homogeneizador de los medios de comunicación.

De esta manera, las nuevas formas de representación impulsadas por el *"Direct cinema"* abrieron una grieta en los modos de representación documental más convencional que justificaba con una *"voz en off"* institucional la concordancia entre imagen y mundo.
Pero la potente dinámica y , las continuas secesiones del movimiento crítico de la época provocaron también que en poco tiempo las pretensiones del propio *"cine directo"* de ser un instrumento para mostrar la realidad sin demasiadas trampas formales o mediaciones discursivas, se fueron al traste.
Como señala Stella Bruzi: *"la ambición del cine observacional de colapsar mejor que ningún otro formato documental los límites entre el sujeto y su representación, y ser un reflejo "no ilusionista" de la realidad, fue pronto desmontada".* [19]

Las nuevas formas de representación propuestas por esta nueva mirada documental del "cine observacional" ejercerán una importante influencia en años posteriores, de la mano de autores que vieron en el cine de no-ficción, la manera de salir de los tópicos impuestos por la Industria del espectáculo.

---

18 "How to defend society against science", Paul Fayerabend (1975) en Scientific Revolutions, Ian Hacking (ed.), Oxford University Press, Oxford, 1981.

19 Stella Bruzzi: "New Documentary: a critical Introduction". London, Routledge, 2000.

Cambiar estos tópicos de la industria y proponer nuevos puntos de vista, no era solo una cuestión vinculada a los temas que se trataban en la época, sino que además se hizo necesario entrar de lleno en el cuestionamiento de los modos de representación, de manera que las propias estrategias de construcción documental, pasaron a ser parte del tema documental.

Herederos de esta posición contestataria, los autores del Video documental en los primeros años de la década del 70 tomaron partido en estas crisis de pensamiento y formas del documental, de manera de buscar y ahondar en la relación sujeto/objeto y discurso, dentro de su práctica documental.
Como destacaba el documentalista y artista Juan Downey en una entrevista para televisión: "*con el relato del documental de creación, donde un sujeto se hace partícipe y responsable de la enunciación, la objetividad y la subjetividad encuentran un campo de intercambio, ya no son términos opuestos*". [20]
Para Downey, la mirada documental contemporánea que se basa esencialmente en un juego de alusiones a través de un discurso personal y subjetivo sobre una realidad existente, creaba este espacio híbrido entre lo subjetivo y lo objetivo.

El estilo de trabajo con la herramienta audiovisual adquirió así un rasgo significante donde la opción personal sobre la modalidad de representación conformaba una visión del mundo. La estética pasaba así a vincularse en estos años, como una propuesta política. W. Benjamin había escrito al respecto en los años de gran confrontación previos a la 2º guerra mundial en Alemania. En su análisis sobre el papel del arte y la política en la confrontación entre derecha e izquierda política sostenía que: "La política se convierte en manos de la derecha en propuesta estética (estetización del Arte), mientras que para la izquierda el arte se politiza". [21]

El movimiento contestatario y renovador de "los nuevos cines" (el francés, el brasilero, el checo y otros muchos), de los años 60 hicieron de esta cuestión de estilo y espacio de representación una bandera de lucha contra el cine de la industria, especialmente contra el cine producido en Hollywood.

---

[20] El arte del Video, TVE, 1989. DVD.

[21] Benjamín, W. "El autor como productor". Barcelona: Itaca, 2004.

En paralelo a estas respuestas de las *"Nuevas olas"* cinematográficas frente a la crisis de representación de los modelos dominantes, surge también en estos años un movimiento en el campo de las artes plásticas, la música, la escultura y la imagen en movimiento que también regenera los modelos de representación dominantes construyendo un discurso no- narrativo y anclado en la materia del dispositivo audiovisual.
Este movimiento englobado en una propuesta minimalista *"se entrega a una actividad artística bañada por una reflexión sobre sus propios fundamentos. Entre estos se encuentra el referido a la naturaleza y límites de su propio arte".* [22]
El Minimalismo, heredero de las vanguardias vinculadas al mundo del Arte, sitúa su punto de mira en el dispositivo y genera un discurso sobre el propio acto perceptivo, sobre el espacio y tiempo donde los hechos artístico-expresivos ocurren. Para el movimiento *"Minimalista"*, las historias forman parte del dispositivo: son su luz, el espacio de proyección, su base material (celuloide), es la sala donde proyectamos, es la pantalla.

La inclusión de la imagen en movimiento en nuevos formatos incluidos dentro del cine experimental, y más tarde en el videoarte o el video independiente por parte de los movimientos y grupos contestatarios de la época, supuso la entrada del audiovisual al mundo del Arte.
Los movimientos de artistas "Fluxus" y "Minimalistas" utilizaron el dispositivo audiovisual en formas inusitadas. Cuarenta años más tarde, la Institución Arte convalida estos usos a partir de la inclusión de sus obras en los museos de arte contemporáneo.
Por el contrario, el acento y renovación propuesta por las "Nuevas Olas" provenientes del ámbito del cine están más inclinadas a las variaciones de las narrativas en una clara focalización sobre la vinculación entre texto e imagen.
Como dos polos opuestos a pesar de trabajar con la misma materia audiovisual, los discursos hegemónicos y las consideraciones sobre su propia historia en las Instituciones del Cine y del Arte, estas se mantendrán separadas durante muchos años a lo largo del S. XX.

---

[22] Simón Marchan Fiz. 1990. Prólogo a "El Espacio Raptado", Op. Cit., Pág. 17.

1.3.- Influencia de la Tecnología en la representación de la realidad:

La representación audiovisual implica siempre una estrategia constructiva para que los elementos de intercambio entre productor y usuario funcionen de manera adecuada.
Esta elaboración de estrategias que implican a distintos ámbitos comunicativos de la sociabilización de mensajes, consta además de un sustrato material, es decir, un dispositivo técnico.
El cine narrativo configura un lugar para el espectador a partir de estrategias comunicativas que intentan hacer verosímil la ilusión de realidad. Son estas estrategias las que permiten al espectador proyectar un símil con el mundo e identificarse con los personajes de la ficción, conducta que se presupone de hecho en cualquier proyección, es decir, conducta que se proyecta en la proyección misma: "máquina de la cual él [espectador] mismo forma parte, y en la cual él mismo proyectó algo de su deseo". [23]
Máquinas, percepción y comunicación son eslabones interconectados que configuran un proceso.

Las tecnologías audiovisuales mediante las cuales construimos nuestro discurso sobre lo real, no solo nos permiten crear un relato verosímil y aproximativo de lo que denominamos realidad, sino que implican también una construcción determinada de lo real. Es decir, que la realidad en este sentido no es algo que "ya está allí", sino que se estructura a partir de nuestros dispositivos técnicos.
De ahí que el dispositivo técnico implique una forma determinada de percepción de lo real, acorde con los límites y marcos que subyacen al propio dispositivo.

La utilización de la perspectiva como fórmula de ordenación del mundo a la mirada del observador es un referente básico a la hora de entender la generación y consecuencias del uso de nuevas técnicas en la representación de lo real.

[23] Comolli, Jean-Lois, "El Lugar del espectador (entrevista con André S. Labarthe)", en "Filmar para ver", Ediciones Simurg, Buenos Aires, 2002, p. 172.

La invención, el paulatino perfeccionamiento y la utilización por parte de los pintores durante el Renacimiento de la "ventana de Leonardo" y de la "cámera obscura" para analizar la conducta de la luz y del ojo y así poder*" apresar"* la imagen proyectada, constituye el desarrollo de una técnica de representación en perspectiva.
La tecnología desarrollada por Leonardo Da Vinci (1452-15l8) para experimentar y analizar este nuevo modelo geométrico de la visión, se dispone como una prolongación del funcionamiento fisiológico de la vista.
Ciencia y arte aunadas configuraron así un nuevo modelo de representación mediante un nuevo dispositivo técnico: "la perspectiva, que no es otra cosa que un conocimiento perfecto de la función del ojo", según su autor. [24]
Algunos años más tarde, la "cámara obscura" se haría transportable, haciendo posible por tanto ampliar el espacio de percepción e introduciendo así la naturaleza dentro de la cámara obscura y por tanto, creando una nueva representación del espacio y la naturaleza.
En la Biblioteca Nacional de París se conserva un grabado que reproduce una cámara obscura *"transportable"*, diseñada por Athanasius Kircher (1601-1680) y descrita en su obra *"Ars Magna Lucis et Umbrae"*. Según se desprende de las sugerencias de su inventor, la cámara transportable habría de ser lo suficientemente firme, pero también ligera, para ser llevada en andas y sobre cuyos postes descansaba al ser depositada sobre el terreno elegido. Antes de ser afirmada en el terreno, y por medio de una trampilla situada en su base, el usuario habría de introducirse en ella. Fácilmente se comprende que tan aparatoso artilugio portable, por muy liviano que fuese, debió incentivar prontamente la búsqueda de nuevas soluciones más funcionales y efectivas, que hicieran posible su traslado al campo.
Años más tarde, ya en el Siglo XVIII la extensión en el uso del caballete y la pintura al óleo permitieron finalmente variar las condiciones físicas y espaciales de la pintura de la época, y por lo tanto de la propia forma en la representación de imágenes.
Con el caballete, el pintor pudo salir al aire libre y focalizar su atención sobre nuevos temas, sobre otro modo de representar el tiempo que se sucede, de ver el juego de luces y colores en contacto con la naturaleza , las variaciones de la luz a lo largo del día, se producía una nueva representación del espacio ligada a un tiempo de percepción.

---

[24] Zuvillaga JN, "Fundamentos de perspectiva". Barcelona:. Parramón, 1986. Citado del Cuaderno de notas de Leonardo.

Nuevas herramientas técnicas y nuevos dispositivos provocan variaciones en la manera de interpretar, plasmar, ver y juzgar el espacio. [25]

La invención de un dispositivo técnico como el de la cámara fotográfica creó nuevos marcos en nuestra percepción espacial y temporal. La creación de imágenes a partir de herramientas técnicas trastocó definitivamente los modos, el sentido, y la función de la anterior imagen pictórica.
La subjetividad que envuelve a la representación del mundo en imágenes pictóricas, se transforma en la representación "objetiva" a través de la máquina: "Gracias a la fidelidad implacable de los instrumentos y lejos de la acción subjetiva y deformante de la mano del artista, (el dispositivo técnico) le permitía fijar y mostrar el movimiento con una precisión y una riqueza de detalles que escapan naturalmente a la vista" [26]

La máquina de la visión adquiere así una ontología propia. Su capacidad de reproducción técnica parece mostrarnos las cosas tal como están son. La imagen del pintor es en este sentido subjetiva, la de la máquina, objetiva. Cuando vemos un cuadro, pensamos en primer lugar en forma prioritaria, en el pintor que lo ha realizado, y no en el modelo retratado. Por el contrario, frente a una fotografía tiene prioridad la observación del modelo, de forma que el autor y la tecnología mediante el cual ha sido trazado permanecen transparentes. La relación entre observador y referente adquiere así un vínculo de proximidad inédito.

Aunque se trate de diferentes materiales y hablemos de épocas diferentes, los efectos de transformación sobre la estructura de la representación tienen connotaciones similares: La pintura al óleo y el negativo fotográfico, aparecen como desarrollos técnicos que trastocaron la forma de representación de nuestro campo sensorial y expresivo, y su liviandad y transportabilidad fueron elementos de decisiva importancia material en el acercamiento a temas naturalistas y sociales.
Estas herramientas técnicas en un principio permitieron salir al pintor del espacio cerrado de su estudio y cambiar los muros de las iglesias por las telas en el bastidor. Más tarde, a medida que se optimizaban nuevas máquinas para captar la luz, estas

---

[25] Berger, John, "Modos de ver". Barcelona:. GG, 1982.
[26] André Rouillé, citado por Paul Virilio en "La máquina de Visión". Madrid: Cátedra, 1989.

llegaban al gran público permitiendo observar y reproducir el ritmo y colorido de las ciudades, plasmar el juego de luces en la naturaleza, retratar a personas de clases sociales diversas, dando visibilidad e identidad a la naciente burguesía, el proletariado urbano y un campesinado que abría de esperar a que una nueva mirada de la fotografía social documental los incluyera en el álbum iconográfico de la cultura occidental, de la imagen técnicamente reproducida de la sociedad de masas.

La cámara fotográfica que en un principio parecía venir a suplir a la representación de imágenes pictóricas, no solo es capaz de reproducir los juegos de luz y sombra, sino que dotó al observador de un aparato susceptible de entender nuevas formas y vínculos en la realidad circundante.
De manera similar el cinematógrafo, como invento científico que denota la relación del tiempo con lo visual- táctil de la luz, es una nueva tecnología que va a variar la forma de observar, entender y captar lo real.
Nueva representación de lo real-imaginario que no sólo va a permitir "ver cosas que el ojo era incapaz de percibir" [27], sino que va a tejer nuevas relaciones perceptivas y conceptuales en lo que hace al discurrir temporal, la construcción de la historia, el punto de vista, la noción de sujeto y nuestra concepción del espacio.
Las herramientas expresivas propias del cine cambian nuestros modos de percepción. A partir de las técnicas de la cámara lenta (slow motion), los primeros planos (close-up) y los estudios del movimiento, el cine produce una nueva manera de observar la naturaleza y el entorno. Las técnicas de montaje, por su parte, consiguen estructurar y combinar imágenes y secuencias, de manera que trastocan nuestra noción de tiempo y espacio en formas nunca antes experimentadas.
Walter Ruttmann uno de los protagonistas del cine abstracto de comienzos del siglo XX, creador además de uno de las más exitosos trabajos del naciente cine documental, "Berlín sinfonía de una gran ciudad" (1927), observaba una aceleración de los procesos intelectuales y perceptivos, vinculados al desarrollo de nuevos medios de comunicación y transmisión como el telégrafo, los trenes, la estenografía, la fotografía, etc. [28]

---

[27] VERTOV, D. "El cine ojo" . Madrid: Fundamentos, 1974.

[28] Para más información ver: Heike Helfert. 2008. Technological Constructions of Space-Time. Aspects of perception.
http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/perception/

En un ensayo titulado «Malerei mit Zeit», escrito alrededor de 1919 Ruttmann llama a integrar en la esfera de las artes, a este proceso de aceleración y contracción propio de la modernidad, de manera de poder integrar las nuevas estructuras temporales en un proceso intelectual original:
"The gaze that in intellectual matters is increasingly driven towards a focus on a temporal occurrence can no longer find the rigid, reduced timeless forms of painting relevant. » As a solution, Ruttman suggests «bringing an entirely new kind of life-feeling into artistic form, An art for the eye that distinguishes itself from painting in that is takes place temporally (like music) and the artistic emphasis does not (as in the image) consist in the reduction of a (real or formal) process to a single moment, but precisely in the temporal development of formal aspects. That this art develops temporally is one of its most important elements of the temporal rhythm of optic events. It will therefore produce an entirely new type of artist, up until now only latently present, positioned somewhere halfway between painting and music."[29]

El advenimiento posterior de la imagen electrónica variará también las características del dispositivo audiovisual. Los cambios en la sucesión temporal generados por el cine y la TV, se extrapolaron a nuevos cambios perceptivos del espacio mediante la utilización del Vídeo en formas expresivas como la Instalación y los circuitos cerrados.
En estas formas de expresión y representación el espectador se enfrenta a nuevos imputs en un registro simultáneo entre el tiempo de captación (la cámara) y el de lectura (monitor). A una sincronía del movimiento captado por la cámara (el suyo propio) y su contemplación, donde además el visitante asume la función de actor y espectador en un tiempo presente, un aquí y ahora que dota a la tecnología de la imagen de una función presencial y performática que difiere de la imagen siempre en tiempo pasado de la fotografía y el cine.
Diferentes técnicas espaciales se suman a esta condición donde el espectador se incluye en el encuadre de manera que pueda percibir y experimentar nuevas formas de

---

29 W. Ruttmann,«Malerei mit Zeit,» (written~1919), citado en "Film als Film", Stuttgart, 1977, pp.63-64.

interrelación entre tiempo y espacio. En la Instalación el espectador recorre la sala, experimenta un recorrido, percibe un espacio, define los tiempos de su andar.

La experiencia del tiempo y el espacio se re-define con cada tecnología.
Los cambios perceptivos y sensoriales vinculados a la invención del cine, el vídeo y la TV han configurado formas de representación y lenguajes que generan una percepción diferenciada, unas formas que re-definen lo real y entrelazan de manera compleja nuestra noción de experiencia directa y presencial, con la motivada por nuestros medios de comunicación y de representación audiovisuales.

Mediante el acercamiento propiciado por las tecnologías de la imagen y el sonido a sensaciones y percepciones asimilables de nuestro devenir cotidiano, cada día es más difícil desligar esta experiencia no presencial, este “contacto virtual” creado a través de nuestros medios de comunicación, con la que surge del encuentro directo con los demás, con la materia en un “orden presencial”.
De ahí que sugerimos hablar de la construcción de un principio de realidad inducido en la conformación de estos medios no presenciales, ya que no se trata solo de nuevas maneras de representar la realidad, sino donde la realidad se construye, se configura y se gesta en este juego entre productor-espectador.

Estas maneras de concebir y recrear la realidad a partir de las herramientas técnicas con la que la describimos y analizamos el mundo, sugieren también la existencia de diferencias funcionales en la percepción de la realidad que suponen los diferentes dispositivos técnicos.
Hay diferencias perceptivas, conceptuales y referenciales entre la cámara de fotografía y cine –de sustrato fotoquímico-, con el desarrollo de la imagen electrónica – el vídeo-, o la imagen digital. Configuran diferentes experiencias de actividad y comunicación la red de conexión de la TV o una red de conexión nodal como la que Internet hace posible.

Desde el acelerado ritmo de cambio tecnológico que se sucede a partir de la primera revolución industrial, la influencia dinámica entre tecnología y formas de representación recrean un rico campo en asociaciones y utopías de lo posible. A cada nuevo desarrollo en el campo de las tecnologías de la comunicación corresponde una revolución de los

puntos de vista, y de la ubicación del observador en esa espiral de emociones que genera el invento técnico.

Pero este utopismo tecnológico que se perpetúa desde los primeros manifiestos de los enamorados de la máquina, a manera del "Manifiesto futurista" de Marinetti (1909), ha encontrado en el mercado y en la sociedad de consumo su mejor valedor.

La industria que se expande alrededor de las nuevas tecnologías, muy conciente de esta fascinación que se genera, explota cada nuevo invento como la promesa de un nuevo mundo.

Los cambios en la percepción y por tanto en nuestro orden de realidad, se extrapolan en programas (software) determinados para un uso conductista de la herramienta técnica, sea este de carácter lúdica o laboral; de manera que la percepción, que a veces es expansión, puede también ser una percepción dirigida y la realidad inducida, una dimensión muy limitada.

El dispositivo técnico generalmente cumple un programa y como señala Vilém Flusser, precisamente son los mismos límites del "*programa del dispositivo*", quienes determinan también el umbral del juego. La cámara de fotos nos permite una nueva disposición frente a la luz, el tiempo y el grabado, pero en los límites del programa (la técnica que hace que una cámara funcione como tal) se encuentran los límites de este nuevo mundo construido. [30]

[30] Flusser Vilém: "Una filosofía de la fotografia". Madrid: Sintesis, 1983.

1.4.- Modernidad, tecnología y representación: el realismo de lo real.

La invención de un aparato que logre captar la luz y fijarla sobre una superficie se convirtió en una obsesión para muchos de los artistas-inventores a partir del Renacimiento.
La capacidad de representar lo visto a través de la creación de imágenes generadas en forma técnica, consigue despojarse del "hecho subjetivo" del registro ojo-mano-pincel, para conformarse como el registro de un aparato, que sin la mediación humana pueda considerar una visión objetiva del mundo circundante.
La capacidad de registro documental a partir de la creación de nuevos medios de reproducción técnica, primero en el S. XVIII con la fotografía y unos años más tarde ya en el S. XIX con el cine, configuraron una nueva percepción de lo real.
Si bien estos medios son la continuación de una larga y rica historia de la representación de imágenes que fue en principio pictórica, pero también literaria y teatral, su espectacularidad técnica define un nuevo "Realismo".

Lo que en la historia del Arte se ha dado en denominar como *"Realismo"*, esa manera de situar lo "que nos sucede" al nivel de la calle vinculado a una interrelación social, ha estado presente desde que la Ilustración en el Siglo XVIII situó al ciudadano como responsable de su acontecer político.

El *"Realismo"* como estilo artístico y literario, como punto de vista sobre las relaciones humanas que anudan la sociedad, ha tenido a lo largo de estos dos últimos siglos alzas y bajas, trazas de necesidad y síntomas de hartazgo, según los flujos y reflujos de las luchas sociales.
La función del *"Realismo",* donde más allá de la estética prevalece un mensaje y un discurso, se puede vincular a las necesidades de expandir o forjar un "*punto de vista personal"* que cuestiona y analiza lo real.

La Modernidad en la instauración de nuevos paradigmas relacionados a la idea de progreso, justicia social e ilustración ha estado fuertemente vinculada al surgimiento de un nuevo "Realismo" que ha veces hace hincapié en la economía y en el ámbito de las relaciones de producción, y otras, en un terreno de interrelaciones que entendemos como hechos de cultura.

Estos hechos culturales que representan un imaginario social o una utopía social se ve coartado muchas veces por las imposiciones de un discurso que desde el poder define el ámbito mismo de lo posible, impidiendo que este imaginario sitúe su campo utópico más allá del ámbito de la subsistencia.

Frente a estas dinámicas de imposición del poder dominante y de los límites en el desarrollo de las interrelaciones que configuran el imaginario social, el "Realismo" ha surgido como forma de análisis y expresión de una situación límite que describe las condiciones operantes del mundo. Para decirlo con otras palabras, el realismo opera dando visibilidad al conflicto.

De ahí la importancia de la fotografía para la Modernidad como espacio de visibilidad de las clases sociales marginadas.

Sin embargo no podemos, ni quizá debamos asociar exclusivamente el ámbito del "Realismo", con estrategias discursivas que en el ámbito cinematográfico se decantan por la forma Documental.

El amplio abanico mediático que configura lo que va del Documental a la Ficción ha ido generando distintas formas de "Representación de lo Real", de manera que nuestra manera de describir ese "Real" ha estado siempre ligado a las propias herramientas utilizadas para su descripción y análisis.

La insinuación de la preponderancia de la técnica discursiva del Realismo en relación al dispositivo cinematográfico, no encuentra en este sentido un recorrido simple y directo.

Si bien la reproducción mecánica de la realidad promueve la visibilidad de lo existente, también es cierto que las técnicas narrativas del Realismo habían nacido de la mano del texto y de la literatura. De ahí que el hábito Realista y Naturalista de gran parte del cine narrativo no exprese mejor que el texto aquello real, sino que elabore estrategias de representación de lo real, a partir de sus posibilidades técnicas.

Es decir que en este sentido, el dispositivo técnico y las propias formas significantes que se desprenden del uso del dispositivo generan herramientas de análisis y expresión que operan de manera contradictoria. Por un lado el dispositivo técnico permite apreciar cosas que nuestros sentidos eran incapaces de situar, ampliando así nuestra percepción del mundo, pero por otra las finalidades programadas en la propia máquina y en el sistema de producción en el que se inscribe, limitan nuestro ámbito de expresión.

Es así como se produce ese laberinto epistemológico por la influencia recíproca entre el objeto de análisis (el mundo, la res-extensa cartesiana, lo real) y las herramientas

utilizadas, de manera que hoy día, casi setenta años más tarde podemos afirmar con W. Benjamín, que "en el mundo de la reproducción técnica, la realidad se ha vuelto una flor imposible". [31]

Pero antes de entrar en ese laberinto, que encuentra una expresión concisa y un punto de apoyo para un desarrollo más extenso en el término convencional de "estrategias de representación de lo real", pasemos a una necesaria definición de "Realismo" en cuanto a su forma de representación.

Sugerimos seguir distintos acercamientos históricos y conceptuales que nos permiten trazar un concepto amplio y más funcional que esencialista del sentido del "Realismo" de manera de vincular su tradición artística y literaria con la científica y política:

- "Realismo" es el intento de recrear "la vida tal como es", en el contexto de un medio artístico. La función artística, en este sentido, estriba en describir lo que se ve, de manera más cercana y honesta posible.

El Realismo comenzó como un movimiento artístico en el Siglo XVIII en Europa y América y fue una revuelta contra las convenciones clásicas del arte que sugerían la vida como orden estratificado y racional."

- "Realismo se denomina a una revuelta contra la tradición Romántica en arte. Un Romanticismo que instauraba la "emoción personal" como centro del cuerpo y de un mundo donde el modo de producción y las luchas ideológicas estaban en segundo término."

- El "Realismo" intentó retratar la vida de la manera más objetiva posible. El artista realista intenta despojarse de sus propias nociones preconcebidas, para describir lo que ve en forma fidedigna.

- El "Realismo" como concepto artístico y literario se desarrolló históricamente, a la vez que las ciencias modernas, con su énfasis en la observación, la recogida de datos y la teorización sobre los fenómenos de la naturaleza. Surgió en paralelo también en

31 Benjamin,W. *Iluminaciones*, Taurus, 3 vols. Madrid.1971-1975. *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus, 1973.

literatura, a partir de escritores que desarrollaron temas de conciencia social, denunciando los males sociales y clamando por reformas. De entre ellos sobresalen Balzac, Flaubert, Zola.
El Realismo incluyó también en sus formas expresivas la pintura, la literatura y el teatro.

Con la llegada del S. XX y el cine, el "Realismo" logra una herramienta de observación y distanciamiento emotivo que hace posible una transparencia inédita entre el sujeto observador y la realidad observada. Transparencia que había sido experimentada con la fotografía, pero que con la inclusión del movimiento y por lo tanto del tiempo cinematográfico, se acerca a una percepción que se pretende pura y directa de la realidad.

Las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX vinculadas a los movimientos sociales que llevaron adelante cambios radicales en la sociedad de su tiempo, consideraron el Cine como el medio más adecuado para propagar y difundir las nuevas consignas.
Cine y modernidad en este sentido van de la mano. El Cine vive la utopía de la máquina como desencadenante de un nuevo mundo y significa una continuidad narrativa y epistemológica de la literatura y la fotografía.
El Cine hereda la tarea e ideales de la Modernidad a través de la práctica de las vanguardias más influyentes en los dos polos de energía más influyentes de comienzos del S. XX.
Por un lado, la del movimiento Constructivista en la recién nacida URSS, que se dedica a una tarea de propaganda y concienciación de las masas mediante la imagen y el sonido como eje de desarrollo de la comunicación de mensajes.
Por otra en los Estados Unidos donde ha través de la fotografía social se da una nueva visibilidad a sectores de población marginados y sin una iconografía identitaria, tal como nos la muestra la obra fotográfica de Walker Evans.

En este sentido tanto la fotografía como el cine, asumen la tradición y el legado de la Modernidad tanto por lo que hace a la función de la máquina en el nuevo mundo, como a los ideales de justicia e igualdad, que manifiestan de esta manera una clara línea de continuidad con formas de la modernidad vinculadas a la literatura: "… *opera en los*

Estados Unidos, sobre todo en los años treinta, un fotógrafo de radicalidad documental manifiesta, Walker Evans. A partir de las enseñanzas de la modernidad literaria (Baudelaire, Flaubert, Proust, Joyce), el fotógrafo norteamericano hará a lo largo de los años un retrato de su país como si fuera un historiador que recoge las huellas de una civilización periclitada (Fonvielle, 30). Un historiador o un escrutador de la filosofía y la distancia de la visión. ....”[32]

El realismo del dispositivo cinematográfico es capaz de expresar las tensiones políticas y sociales de la época y conduce también en el caso del constructivismo ruso hacia una radicalización de las formas en la utilización del dispositivo técnico.

El grupo de vanguardia artística y teórica conformado alrededor de la publicación de la revista “Nueva LEF”, propugna la desaparición del artista profesional y el nacimiento de una sociedad de masas de fotógrafos y cineastas amateurs. Artistas de vanguardia como Tretiakov, Douchenko, Einsenstein y Vertov, entre otros, propugnan una nueva mirada y se trabaja con el concepto de “nueva objetividad” como fórmula de retratar y narrar los acontecimientos, como manera de comulgar la experiencia del artista-observador y analista y las maneras de comunicarla y transmitirla. [33]

Con la “nueva objetividad” la máquina es capaz de proponer un puente que prima la comunicación sobre la percepción estética.

Los documentos fríos y cientificistas, sumados a la forma serial de la “Nueva Objetividad” perseguían un carácter comunicacional directo que sea consecuencia del propio dispositivo técnico y donde la subjetividad del Autor, precisamente su punto de vista, quede sumergido en la operatividad del dispositivo.

En la URSS, Tretiakov, acusado más tarde de espionaje por sus informes y artículos periodísticos elaborados como corresponsal desde Japón, pagó con su vida durante las purgas estalinistas la ambivalente capacidad objetiva y distanciada de la “nueva objetividad”.

En una perversa vuelta de tuerca a las ironías del estilo, el lenguaje y la política, los agentes del estalinismo consideraron que Tretiakov tras la mascara de la objetividad, elaboraba informes para el enemigo.

---

32 Ibarz, Mercé: http://www.iua.upf.es/formats/formats3/iba_e.htm 2008,

33 Hormigón, J. A: http://bibliologia.info/archivos/th23brecht.pdf 2008.

Las formas simples en que la Modernidad consideraba a la fotografía como un testimonio, como un índice de lo real, es decir como un alegato de la condición social del sujeto, entran en crisis a medida que la imagen asume el carácter de canal de transmisión del discurso del poder.
De hecho, *"el mismo Walker Evans, en sus fotos cubanas de 1933, comienza una escrupulosa reflexión sobre la naturaleza ambigua del realismo fotográfico e inicia una serie de intuiciones posmodernas que le harán llevar a cabo una exploración sistemática del acto y del dispositivo fotográficos"*. [34]

El "Realismo crítico" que se expresa en el teatro desarrollado por B. Brecht, como una poética política, y que aflora también en sus "Cuadernos de Guerra" donde conjuga el collage de fotografías bélicas con pie de fotos a manera de textos líricos, sugiere también un nuevo acercamiento a nuevas formas de expresión con base en el realismo.
La utilización de estrategias deconstructivistas, del re-montaje, del collage, de la ruptura de la ilusión representacional naturalista mediante el distanciamiento narrativo, del encuentro entre texto e imagen en los procesos desveladores de este "realismo crítico", abren cauces a las formas de accionar del realismo: "En el fondo del realismo hay, tal como ha conocido nuestra literatura, una paradoja notable: las relaciones del escritor y de lo real siempre han sido en efecto, relaciones éticas y no relaciones técnicas: históricamente hablando, el realismo es una idea moral, escribe Roland Barthes".[35]

Año más tarde, la propaganda de estado durante la Segunda Guerra Mundial genera un claro hastío al terminar la contienda y esto desencadena una vez más, nuevas maneras de ver y de oponerse a la pretendida veracidad que las imágenes representan.
Podemos entender, el post-modernismo que surge hacia finales del S. XX como un "pensamiento débil", pero como una fuerte ideología desmitificadora de los grandes discursos sobre la historia y la condición humana, relativizando nuestra capacidad de abarcar una mirada panorámica sobre el conjunto social y el devenir político. Dislocamiento y puesta a la deriva de los grandes discursos del pre y post romanticismo alemán (a la manera de Kant y Hegel y el de sus herederos: el marxismo, el psicoanálisis, la lingüística, el estructuralismo), proponiendo en su lugar los "micro-

---

[34] Ibarz, Mercé, 2008, op. cit.
[35] Citado por Didi-Huberman, "Cuando las imágenes toman posición". Madrid: Ed. A. Machado Libros, 2008. Pág. 124.

relatos" como fórmula de descripción, como manera de acercamiento a un mundo que escapa de nuestras capacidades conceptuales.

Esta relativización de la capacidad de conocer y definir que se expresó también en múltiples órdenes del campo social (la antropología, la arquitectura, la economía…) creó también nuevos paradigmas en el mundo de la imagen documental.

Si para la Modernidad la fotografía era un índice descriptivo de la realidad, durante los años álgidos del discurso de la post-modernidad el cuestionamiento de la legitimidad de la imagen como referente de lo real creó toda una serie de nuevos formatos herederos del documental, pero que ironizaban, falseaban y ficcionaban la capacidad de ser de la imagen documental.

El discurso de la post-modernidad aplicado a la tradición del Realismo en el audiovisual ha ido poniendo en duda nuestra capacidad de descripción objetiva. Esta crisis de representación de lo real ha supuesto un continuo cambio de estrategias y estilos por parte de productores y autores a la hora de presentar y comunicar al espectador un verosímil de lo real que tenga coherencia, validez y emoción.

Falsos documentales surgen de la mano de verdaderos especialistas en el género como Patiño ("El Grito del Sur: Casas Viejas". 1996) y Jean-Teddy Filipe ("Documents Interdits, 1991).

Pero también el cuestionamiento de legitimidad de la objetividad de la imagen abre puertas a nuevas fórmulas expresivas con el "Documental de ensayo", el "Documental performativo" y diversas fórmulas de acercamiento a lo real donde las estrategias de legitimación no pasan exclusivamente por la imagen, sino a través de un sujeto que mediante su discurso legitimiza no una verdad, pero si una posición y un punto de vista.

Las estrategias de representación que se producen desde comienzos del S. XX como consecuencia de cambios de paradigmas y discursos hegemónicos, apoyadas a su vez en los cambios técnicos del dispositivo audiovisual configuran de esta manera modos y estilos que la historia académica del Documental estudia y categoriza en un movimiento de evolución y cambio dinámico.

No es la intención de esta Tesis realizar una historia cronológica de la evolución del Documental a partir de las más conocidas figuras y movimientos estéticos e ideológicos (Flaherty, Vertov, Grierson, Ivens, etc.) sino, a efectos de información y reflexión,

indagar en la influencia de la tecnología sobre la estética y la narrativa, en las maneras en que somos capaces de representar el mundo a través de herramientas técnicas.
Este punto de vista de la Tesis, sitúa así los nudos centrales donde a partir de la incursión de nuevas tecnologías y herramientas -nuevos dispositivos-, la práctica documental consigue establecer y generar nuevas estrategias de representación y de comunicación. Los cambios técnicos que se aplican a nuestra comprensión de "lo real", no son solo un cambio de herramientas, sino cambios en nuestro estado de conciencia y en la percepción de nuestro entorno.

Esta manera de entender la influencia del dispositivo técnico en nuestra percepción y definición de lo real tiene por lo tanto que lidiar con la herencia de la Modernidad, a la vez que con la fuerte influencia ejercida por los cuestionamientos post-modernistas en una época en que la digitalización de la imagen varía todos los cánones referenciales en el valor de la imagen.
Peter Weibel en un artículo titulado "El Mundo como interfaz", concibe un desarrollo del dispositivo técnico vinculado a nuestra percepción del entorno y por tanto a la validación de nuestras herramientas y categorías mediante las cuales somos capaces de entender el mundo y la realidad que construimos.
En este mundo centrado en el desarrollo técnico, la interfaz funciona como nexo de conocimiento entre mundos funcionales, mundos operativos o virtuales de distinto nivel. Para Weibel, "…en cuanto seres humanos, formamos parte de un mundo que también somos capaces de observar. Por tanto, sólo podemos percibirlo desde su interior. Aun así, los habitantes del mundo (sus observadores internos) siempre intentarán acceder a la perspectiva de algún Súper Observador para obtener información que pudiera describir su mundo de manera comprehensiva.
Weibel utiliza dos conceptos para definir estos dos ámbitos, o dos niveles de observación y comprensión: la endofísica y la exofísica.
"La endofísica aporta una pequeña aspillera a través de la cual se podría lograr este acceso. Mediante la generación de mundos modelo que incorporan un observador interno explícito (que se puede describir con detalle microscópico) a un ordenador, la "interfaz" (inaccesible por otros medios) entre el observador explícito y el resto del mundo circundante se puede explorar de modo explícito. A través de un modelo así de métodos-mundo o metaexperimentos, surge la oportunidad de ir al otro lado de la interfaz ("mirar tras la cortina") y desentrañar en parte las distorsiones específicas del

observador que se producen en nuestro propio mundo. Con la posibilidad de que los ordenadores generen este tipo de simulación, el operador externo de un ámbito cinético que consigue acceder mediante el modelo a un segundo nivel de realidad que hasta ahora estaba fuera de nuestros límites, ya no es un asunto de brujería."

Esta capacidad de "mirar a través de la cortina" implica una nueva forma de conocimiento y percepción: "… la historia de la producción cultural ha aportado una y otra vez pruebas de que percibimos la posibilidad del mundo sólo como el lado endo de un mundo exo. El único modo científico de revelar si el mundo posee un segundo lado exo-objetivo es construir mundos modelo (o mundos artificiales) en un nivel inferior a nuestro mundo, como hace la endofísica".

Es decir, que mediante la producción de nuevas herramientas tecnológicas somos capaces de construir mundos artificiales –lo que denomina "maquetas", para poder observar de manera externa (mundo exo-objetivo), el funcionamiento de estos mundos artificiales (endo-internos) de orden inferior.

"Un aspecto importante de esta confluencia es que los medios tecnológicos, y especialmente los medios electrónicos, representan un mundo modelo artificial de este tipo, que cada vez se extiende más por el mundo."

"Las implicaciones de la cultura industrial (basada en la máquina) y postindustrial (basada en la información) –mecanización, nuevos medios, simulación, sintetización, semiosis, realidad artificial– se integran en un nuevo discurso.

Esta aproximación aporta un nuevo marco teórico para describir y comprender las condiciones científicas, técnicas y sociales del mundo electrónico postmoderno. Las cuestiones que aborda la endofísica –desde la relatividad del observador, la representación y la no-localidad hasta el mundo concebido como una mera interfaz – son las cuestiones centrales de una civilización electrónica y telemática. La realidad y la contingencia relativas al observador que tienen las manifestaciones del mundo, como nos revela la endofísica, la diferencia entre los fenómenos internos y externos al observador, aportan valiosas formas de discurso". [36]

[36] Weibel, Peter. "El Mundo como interfaz". Revista El Paseante nº 27-28, 1997.

Los nuevos “medios” técnicos permiten una nueva comprensión y uso del entorno. Las tecnologías de la imagen y el sonido nos dotan de una importante herramienta en la construcción de mundos imaginarios y de mundos virtuales que permiten reproducir a manera de laboratorios simulaciones de comportamientos.

En este sentido, el dispositivo técnico no solo es capaz de reproducir sensaciones análogas a las que captan nuestros sentidos de lo real externo, sino también de crear un determinado orden y marco perceptivo de lo real, de ahí el gran poder de los Media, y la lucha y competitividad de grandes corporaciones por su control.

El estilo del Realismo mediático propiciado a través de nuevas herramientas técnicas audiovisuales se encuentra así determinado por los límites y “el programa” del propio dispositivo técnico.

1.5.- La influencia de la tecnología en las fórmulas narrativas.

El término de *"dispositivo técnico"* que aplicamos en nuestro trabajo, se puede entender como el conjunto de elementos que hacen posible la comunicación audiovisual, aquello que va de la cámara al proyector y donde se incluyen el sustrato de almacenamiento - celuloide, señal electrónica o digital; así como la "técnica" del hecho audiovisual, técnica que incluye el tiempo, el espacio de representación y la mirada del espectador. El concepto de "dispositivo" no responde pues solo al hecho mecánico aplicado a la reproducción de la imagen, sino a los elementos de contexto tanto temporales y espaciales que hacen factible su operatividad.

Y si desmenuzar las formas comunicativas que subyacen al dispositivo técnico es importante para poder entender el ámbito de la comunicación audiovisual contemporánea, también lo es, el observar y analizar como responden las fórmulas narrativas convencionales a los cambios en el dispositivo.

Se puede observar a partir del tratamiento de la crítica cinematográfica que la propia historia del cine se ha inclinado más bien a analizar y describir su propio desarrollo y evolución con la "narratividad" como foco de atención, desplazando o dejando de lado la importancia del dispositivo técnico como factor catalizador de la propia forma cinematográfica.
Por el contrario, vinculado a la propia historia del Arte, "la historia de las "vanguardias artísticas" se ha trazado a partir de los cambios en el "dispositivo" [37], manteniendo muchas veces una postura radical respecto a la negación de la linealidad narrativa como elemento más acorde a la literatura que al cine, a la vez que negando la función de indexicalidad de la imagen, es decir, intentando romper el efecto de ilusión de real propiciado por las técnicas mecánicas de reproducción de la imagen en el lector.

El desarrollo de nuestro trabajo sobre el "Documental Expandido" y el carácter que adquieren las formas audiovisuales en nuestra tratamiento post-media, sugiere como la actual utilización del Documental en el contexto del Multimedia, el Interactivo, el

---

[37] Weinrichter, A. "Pasajes de la imagen. Documentales en el Museo". Postvérité, Berta Sichel (ed.), Centro Párraga, Murcia, 2003.

Expandido o la Multi-proyección, permiten trazar un enfoque transversal entre estos dos polos que constituyen la Institución Cine y la Institución Arte, donde la influencia recíproca entre dispositivo y narratividad tiene que ser analizada desde una nueva óptica.

El discurso de la Institución Cine ha definido su propia historia como el surgir de un nuevo arte sinfónico y el nacimiento de un nuevo espectador, el ciudadano de la sociedad de masas. El cine configuraba así un medio con sus propios canales de difusión y distribución, un mercado universal y una práctica artística, serializada y comercial que creía ser el reflejo mismo de la modernidad.
Por otro lado se mantenía un discurso del Arte donde la imagen técnicamente reproducida tenía un estatus sospechoso al lado de las bellas artes convencionales (escultura y pintura), por lo que los canales por donde discurría el Arte clásico no se encontraban a gusto frente al ámbito del audiovisual.
La ruptura de conceptos, prácticas, tecnologías y mercados que se desencadenan de manera vertiginosa desde los años 60 del siglo pasado han propiciado que estos discursos paralelos se hayan ido solapando.

En esta visión sobre los discursos paralelos de la Institución Cine y la Institución Arte, cabe además aclarar de qué hablamos, cuando hablamos de "Institución" y de "tradición" ya que no son términos neutrales ni totalmente transparentes.
La relación con el referente y la historia a que hacemos alusión cuando hablamos de la "tradición" no es un vínculo natural, ni obvio, sino que tiene unos trazos específicos, determinados por el punto de vista de quien mira y el interés de quien confecciona el propio relato histórico. Cuando se plantea y se teje una historia, un devenir cronológico estructurado, invariablemente hay una Institución que está detrás de esa convención. Una Institución con sus propios protocolos y paradigmas.
Desde nuestro punto de vista el sentido que otorgamos al término "Institución" es el de una entidad abstracta si la entendemos como un "todo", pero compuesta de una serie de pequeñas entidades vinculadas a la Academia, pero también al Mercado o la Industria y con unos apóstoles con tendencias definidas (los críticos de cine y los comisarios de arte) que delimitan marcos y formas de actuación. Es decir, la Institución es aquello que tiene poder para crear y fijar discurso, y para reglar el juego del mercado.

“Institución Cine” e “Institución Arte” han gestado hasta hace muy poco tiempo cada una de ellas un discurso particular sobre la historia, función, forma y desarrollo de la imagen en movimiento. Son estas instituciones las que han configurado una o varias de las historias del cine que en nuestra percepción contemporánea de la imagen en movimiento conforman dos puntos de vista paralelos.
El cambio de paradigma en ambas instituciones, la necesidad de una transversalidad en los puntos de vista y sus discursos sobre el fenómeno artístico y comunicativo están variando los usos y planteamientos de la industria y del mercado, así como el trastocamiento en los modos de actuar y percibir de las audiencias.

Retomando estos puntos de vista de lo institucional, podemos dar como síntesis, que la historia del Cine se ha inclinado casi siempre por analizar y describir su propio desarrollo con la “narratividad” como foco de atención. Por el contrario la historia de las “vanguardias artísticas” en el marco de una historia del arte, se ha trazado a partir de los cambios en los “dispositivos”.

En la actualidad, la adopción de estas estrategias no-lineales, en el pasado estrategias propias de la experimentación y de canales de difusión relacionados con la Institución artística como ser el Museo o las Galerías, inscribe el trabajo documental contemporáneo en una dimensión que lo circunscribe a ámbitos no limitados por la sala de Cine y la institución televisiva.
La actual utilización del Multimedia, la Multiproyección, el Interactivo o el Screen-art en el contexto de la ficción y la no-ficción, sumado a estrategias expositivas en sala de proyección monocanal o en espacios museísticos con proyecciones multicanal, permitiría trazar un enfoque transversal entre estos dos polos.

Las nuevas estrategias expositivas documentales en salas y Museos, en galerías o Internet van ampliando el marco de relaciones expresivas entre técnica y narratividad, a la vez que han dado pie a una expansión de los canales de difusión del Documental, de manera que si hasta hace pocos años, el “canal” documental era potestad exclusiva del Cine y la TV, hoy lo son también otros espacios donde la experimentación documental se conjuga con una forma de estilo asociada al naturalismo y al tratamiento realista de la imagen.

Estos nuevos espacios de difusión del Documental permiten el desarrollo de fórmulas originales que el Documental de tradición cinematográfica en sus circuitos convencionales del cine y la TV tenían bastante amordazada.
De todas maneras, la referencias que podemos encontrar en la propia historia del cine de ficción y no-ficción, son capaces de revelarnos como la interacción entre tecnología y narratividad ha provocado regularmente cambios en las formas y en la percepción de los mensajes.

El lenguaje del cine y la narratividad.

Ha existido en la propia tradición Cinematográfica una rica tradición de búsqueda y experimentación en el ámbito de la imagen en movimiento que nos puede servir como punto de referencia para entender los procesos documentales contemporáneos y las variaciones que la técnica inscribe en la narratividad.
Los primeros años del S. XX, fueron tiempos de una potente eclosión y evolución del nuevo invento de la cinematografía. Por un lado se desarrollaba un lenguaje audiovisual acorde con las necesidades de una narrativa con base en el texto, la novela y el teatro, y por otro se crearon múltiples espectáculos a través de la expansión de la proyección en múltiples pantallas, mediante la interacción de actores y proyecciones, y a partir de una narrativa no lineal, que experimenta con el espacio y el contexto.

Muchos de los primeros directores y productores que se acercaron a la tecnología cinematográfica en los comienzos del cine se dispusieron a la búsqueda de nuevos formatos e intentaron formular narrativas acordes con las características del medio visual, buscando correspondencias entre imagen y discurso, entre ritmo visual e historia narrativa.
Se desarrollaron formas visuales originales para formas gramaticales como la metáfora o la metonimia, de manera que formas propias del lenguaje oral o escrito fueron rápidamente adaptadas al cine. Se lograba así sugerir percepciones auditivas en un cine aún mudo mediante imágenes del vuelo repentino de unas gaviotas confrontadas al primer plan de un revolver; se organizaba el ritmo de las imágenes a través del uso del montaje en formas que permitían asociaciones de conceptos abstractos y elipsis temporales fundamentales parra la comprensión de la narración novelada.

Se fue desarrollando en el cine, a una velocidad extrema, (recordemos que ya en 1916 Griffith en “Intolerance” desarrolla una historia de ficción sobre cuatro tiempos de la historia de la humanidad), una narrativa satisfactoria en un medio donde las propias limitaciones expresivas y la originalidad en el desarrollo de traslaciones narrativas y dramáticas, daban al cine mudo el lustre artístico que muchos de los primeros pioneros como Griffith, Pudovkin, Einsenstein y Chaplin entre otros, deseaban imponer a su trabajo.
Lo específico cinematográfico propició el surgimiento de un lenguaje audiovisual donde a partir de los diferentes planos de encuadre, movimientos de cámara y juegos de montaje, el espectador es capaz de comprender y sentir el relato narrativo.

Las formas propias de la “Modernidad” basadas en forma prioritaria en la linealidad y el texto asumían así sus correspondencias en los nuevos medios audiovisuales. El cine, paradigma de la Modernidad de comienzos del S. XX daba continuidad y enlazaba la cultura del texto, con la nueva de la imagen.
De hecho, gran parte de la evolución del cine en los primeros años de su invención se debió al enorme caudal de energía que se invirtió para lograr el desarrollo de una narrativa audiovisual capaz de incluir la tradición de la novela, sus tramas, sus estrategias dramáticas y su gran arrastre popular.

Esta referencialidad narrativa entre cine y novela, o entre cine y teatro, pasó a constituir lo que el sentido común denomina y entiende por “ir al Cine” en su aspecto más convencional. “Ir al cine” a ver una historia, un relato con principio y final. Una manera de entender el cine que se convertiría en una industria internacional de supremacía indiscutible en la cultura de masas.

Las formas narrativas en el audiovisual constituyeron un valor y una estrategia que fue importante incluso en la construcción de un símil documental capaz de ser testimonio y reflejo de su época.
El cine que era capaz de mostrar la sucesión del tiempo en las imágenes del mundo describiendo científicamente las formas del movimiento, se vinculaba también al ámbito del espectáculo generando un estado afectivo en el espectador.

Reproductibilidad y narratividad se fueron trenzando de manera que es imposible analizar las formas del documental sin analizar la importancia de la narratividad en la recomposición y representación de lo real.

Narratividad y convencionalidad:

Cuando hablamos de narratividad debemos reconocer algunos principios básicos cuya arquitectura se construye siguiendo un amplio abanico de la tradición que va del teatro griego a la novela decimonónica y a las aportaciones de los diferentes modelos de análisis textuales.

La estructura dramática que prima en esta tradición parte de la base de los tres actos: comienzo, desarrollo y desenlace, y que en el ámbito del cine incluirá la marca del clímax como un momento fuerte de pregnancia emocional.

La institucionalización del cine de Hollywood, o como lo denominó Noel Burch [38] , el Modelo de Representación Institucional, en cuanto modelo hegemónico, llevó a la consolidación de este modelo narrativo convencional, donde la tradición narrativa fue deconstruida para poder ir estableciendo un número finito de variaciones sobre el patrón básico; aquello que muchos teóricos del cine gustan en llamar géneros o variaciones del género, y que se enseña de manera cartesiana en las universidades de cine.

Este modelo de representación hegemónico incorporó los elementos narrativos clásicos de la novela, donde ciertos modos del discurso (descripción de las variaciones circunstanciales de espacio y tiempo) y linealidad son esenciales como guía al lector para hacerse una idea compleja del espacio-tiempo representado en la narración, así como también, mediante la descripción de las peculiares características de personajes que vehiculizan la construcción de una narrativa fluida.

La imposición de un Modelo de Representación Institucionalizado o "MRI", tal como lo denomina Noël Burch, dejó de lado otros paradigmas y formas de experimentación que se daban en los comienzos del cine, y donde se intentaba encontrar un nuevo lenguaje para un nuevo medio de representación. Dejaremos para más adelante en otro capítulo la reseña de la actividad de este cine experimental (ver cap. 2.2: El cine experimental: la polivisión, el cine expandido y multimedia)

[38] Burch, N.: "El Tragaluz del infinito". Madrid: Cátedra, 1987.

La inflación de la narratividad en el punto de vista de una historia del cine ha generado algunas distorsiones de peso, como la que sucede en el caso del director y actor Abel Gance, que debido a la utilización de la Polivisión en su "Napoleón" (1927) suele ser tildado de formalista por el stablishment de aquellos años y por parte de la historiografía fílmica y la crítica normativa, quienes no vieron en sus propuestas más que "juegos formales sin nuevas propuestas narrativas". [39]

Abel Gance incorporó en algunas escenas de su magno "Napoleón" lo que más tarde denominó como Polivisión: la proyección de tres imágenes simultáneas, de manera de remarcar así distintos puntos de vista sobre una acción.

La complejidad formal y conceptual de la propuesta de la Polivisión llevaba a elaborar narrativas sofisticadas mediante la proyección simultánea no ya solo de escenas descriptivas de un evento, sino de escenas donde se produce la interacción de distintos tiempos narrativos, llegando incluso a proponer imágenes abstractas para recrear asociaciones conceptuales.

Esta sofisticación en la forma, pero también en el dispositivo de representación y por lo tanto en la narrativa, hicieron difícil la digestión de su Napoleón en el momento de su creación. La industria simplemente lo desechó debido al espectacular gasto que suponía tanto el proceso de rodaje, como la triple proyección con sincronización mecánica. Nos queda hoy, eso sí, a través de la reconstrucción del material fílmico realizada por F.F. Coppola y orquestada por Carmine Coppola, una inmejorable muestra de la rica y compleja relación entre tecnología y narratividad: *"De lo que se trataba pues, era de proponer la idea de una pantalla de tamaño variable, acorde con las necesidades dramáticas, un proyecto que se compadecía perfectamente con su genial intuición de utilizar esas dos pantallas más como contrapunto que como simple expansión de la imagen central".* [40]

Muchos de los críticos que hoy se acercan al fenómeno creativo de Abel Gance optan por incluir la propuesta formal de la Polivisión en el campo del significado y remarcan la búsqueda en esencia de nuevas formas de expresión, a partir de las variaciones

---

39 Ver Sadoul, G.:" Historia del cine mundial: Desde los orígenes hasta nuestros días". Buenos Aires, ED. S. XXI editores, 1987. Pág. 176.

40 Català J.M.: "Formas de la visión Compleja*:* La Multipantalla". Valencia: Archivos de la Filmoteca, 2004. Pág. 87.

formales del dispositivo como manera de enunciar nuevas asociaciones y formas de percibir: "Para Gance, las sobreimpresiones son imágenes de sentimientos y de pensamientos por las cuales el alma envuelve al cuerpo y lo precede. [41]

Desde una perspectiva *"Institucional"* de la historia del cine, son las variaciones en los patrones narrativos o en sus respectivas fórmulas genéricas, las que confeccionaron los distintos movimientos y avances en el desarrollo del lenguaje cinematográfico a lo largo del siglo XX. Se incluye en esta historia evolutiva de la narratividad fílmica, las fórmulas que de manera más o menos radical crearon un contrapunto con los modelos narrativos institucionalizados.
Estos contrapuntos narrativos o "nuevos cines" surgidos en especial a partir del final de la Segunda Guerra Mundial, crearon una ruptura en los modelos de la construcción narrativa convencional, y en la forma del discurso audiovisual, recreando nuevos aspectos formales temporales y espaciales en las convenciones narrativas.

Desde nuestro punto de vista respecto de la relación tecnología y narratividad, podemos apreciar como muchas de estas variaciones de estilo enmarcadas por la propia historia del cine como "nuevos movimientos", han ido ligadas a los cambios en las herramientas técnicas.
El Cinema Vèritè, el Free-cinema o el Direct Cinema, estilos observacionales del documental son en este sentido un ejemplo paradigmático: es impensable el surgimiento de estos estilos observacionales sin la sincronización audio-imagen que permitió el "Nagra", la grabadora de sonido sincronizada con la cámara que hacía posible por primera vez la grabación sincrónica de imagen y sonido.
De manera parecida, la "Novelle Vague" que en la Francia de los años 50 renueva temas y formulas narrativas, trae aparejada nuevos métodos de filmación con sonido directo, luz rebotada y escenarios naturales que se corresponden a las posibilidades de avances técnicos en cada uno de sus sectores.
No es que la herramienta cree el discurso, sino más bien que cada herramienta crea sus posibilidades en una relación dinámica entre narratividad y tecnología.

---

41 Deleuze, G. *: LA IMAGEN-MOVIMIENTO, Barcelona: Paidós, 1983.*

Los otros cines:

Retornando a las propuestas de las denominadas vanguardias históricas sobre las maneras de poder hacer otro cine, es interesante observar como la predisposición a considerar el dispositivo como núcleo del hacer cine, va a variar también las maneras de la narración lineal.

En estas formas no convencionales de hacer cine, se puede constatar que la experimentación visual "no narrativa" en el Cinematógrafo nació en paralelo al desarrollo narrativo del Cine comercial institucionalizado. Los trabajos de las vanguardias artísticas en el campo del cine plasmaron un tipo de forma animada y netamente visual sin el componente de una narrativa lineal, que continuó desarrollándose a lo largo de todo el siglo XX.

Las propuestas, experimentos y puntos de vista en el tratamiento visual de estas vanguardias históricas no solo se presentaron como una alternativa en las formas del hacer cine, sino también estuvieron vinculados a una práctica política explícita y a un realismo militante.

Son conocidos los distintos manifiestos de grupos como el del "Cine Ojo", comandado por Dziga Vertov, quien en la Rusia revolucionaria de los años 20 llamaban a acabar con la cultura burguesa que hace del cine un medio similar a la literatura, para buscar un nuevo lenguaje universal que se corresponda con una nueva herramienta técnica y con el "hombre nuevo" de la utopía revolucionaria.

Como comenta Hito Steyerl, *"Dziga Vertov cayó en la cuenta de la nueva fuerza del Medio en una fecha tan temprana como los años veinte, cuando alabó las cualidades de la forma documental. En el prefacio de su película El hombre de la cámara (1929) proclamó que las formas documentales tenían la capacidad de organizar los acontecimientos visibles en una suerte de lenguaje internacional absoluto y de establecer una conexión óptica entre los trabajadores y trabajadoras de todo el mundo. Imaginaba una especie de adámico lenguaje visual comunista que debería no sólo informar y entretener sino también organizar a sus espectadores y espectadoras. No sólo transmitiría mensajes sino que conectaría a su público con una circulación*

universal de energías literalmente inyectadas en su sistema nervioso. Mediante la articulación de acontecimientos visibles, Vertov deseaba cortocircuitar a su público con el propio lenguaje de las cosas, con una sinfonía material pulsátil."[42]

El trabajo que desarrolló el grupo de Dziga Vertov en la Rusia revolucionaria y constructivista entre los años 1917 y 1934 en el campo de la propaganda política a través de imágenes, vinculando activismo social con experimentación narrativa y comunicacional es un caso paradigmático en el análisis de las potencialidades del dispositivo técnico. Reflexión sobre los propios modos de representación que distancia cualitativamente la actividad del grupo D. Vertov sobre otras propuestas de orden naturalista donde la práctica documental se presenta como una visión directa y objetiva de lo real.

"El hombre de la cámara", la magnífica película del grupo hecha en el año 1929, es en este sentido, un manifiesto de "lo posible": la película de Vertov se presenta así como un ámbito de experimentación sin límite, donde las capacidades expresivas del dispositivo son capaces de renovarse intentando siempre nuevas combinaciones.
Este carácter netamente experimental de sus propuestas han hecho que su cine siga siendo de interés y de un perfil netamente contemporáneo en su intención manifiesta de salir del corsé de los géneros y convenciones académicas para abrir los ojos a las "fantásticas posibilidades de representación que nos brinda la cámara" [43]

La película, al igual que muchas de las filmaciones anteriores del grupo "Cine ojo" como las del "KinoPravda", son la manifestación de los nuevos juegos espaciales y temporales que el cine nos permite, así como una manera de interpretar y relatar el mundo que nos rodea, donde la cámara nos permite ver cosas, que el ojo ignora. "El Cine Ojo es un medio de hacer visible lo invisible, claro lo obscuro, evidente lo oculto, desnudo lo disfrazado". [44]
El cine desde esta perspectiva es capaz de revelarnos un nuevo mundo y a partir de allí, sugerir un nuevo orden. El propio dispositivo técnico como herramienta portadora de tema y sustancia, es esencial en el desarrollo fílmico de Vertov y su grupo.

---

[42] Hito Steyerl, "Dokumentarismus als Politik der Wahrheit" [Documentarismo como política de la verdad], http://eipcp.net/transversal/1003/steyerl2/de (publicación multilingüe).
[43] VERTOV, D. El cine ojo . Madrid: Fundamentos, 1974.
[44] Ibid.

Dispositivo técnico que no implica sólo a la cámara como registro mecánico de lo real, sino esencialmente al montaje, como forma portadora de sentido.
"Lo que hace el montaje, según Vertov, es llevar la percepción a las cosas, poner la percepción en la materia, de tal manera que cualquier punto del espacio perciba él mismo todos los puntos sobre los cuales actúa o que actúan sobre él, por lejos que se extiendan esas acciones y esas reacciones. Tal es la definición de la objetividad, ver sin fronteras ni distancias". [45]

A esta conciencia sobre la materialidad del dispositivo técnico se suma en el caso de Vertov una formación musical que le lleva a trabajar una noción de ritmo, montaje y abstracción específica, concepto y desarrollo acompañado por otros creadores experimentales del ámbito documental de la época como es el caso de Walter Rutmann, también músico.
En este sentido, los experimentos de composición, grabación y edición de sonidos que había desarrollado Vertov antes de iniciarse en el Cine son de fundamental importancia para comprender su concepto y tratamiento de la imagen, así como sobre la función y proceso de trabajo con las herramientas técnicas.
El punto de vista del músico, en estos casos, suele ser capaz de desarrollar una narrativa audiovisual diferencial respecto del hecho literario. Podremos observar este fenómeno en el acercamiento en la década de los 60 de creadores venidos del campo de la música que se incorporan al trabajo con imágenes mediante el Vídeo.

Dispositivo técnico y narratividad.

La historia del cine establece una división de caminos que se configura ya desde las primeras películas de los hermanos Lumière, entre Documental y Ficción. Aquello que construye una puesta en escena entre cámara y actores en un espacio acotado pertenece a la ficción (los gags filmados por los Lumière pertenecen a este rango). Las imágenes donde no se organiza el espacio fílmico pertenecerían, por el contrario, a un tratamiento Documental.
También los Lumière marcaron ya desde sus primeras filmaciones los parámetros de esta forma cinematográfica documental, que por un lado continuaba con la forma propia

45 Deleuze G., *:* "La imagen-movimiento". *Barcelona: Paidós 1983.*

de la fotografía de reproducir el mundo visible, pero que además introducía, o más bien permitía, la ingerencia de mecanismos técnicos del propio medio cinematográfico que creaban formas de lenguaje y una cierta narrativa.

Mencionaremos dos de ellos que adquieren pertinencia en nuestro análisis. El primero, el accidente sucedido durante la proyección de una secuencia sobre el derribo de un muro. "Demolition d'un mur" (1985), mostró al público por vez primera una proyección "marcha atrás", en "reverse", debido al error del proyeccionista que durante el rebobinado de la película olvidó apagar la lámpara del proyector. El público pudo descubrir en esa proyección que el tiempo es reversible y el muro que caía podía volver a alzarse.

Otra conocido hallazgo técnico-narrativo de las primeros años pre-fílmicos, es decir, anteriores al desarrollo de un lenguaje audiovisual propiamente fílmico, donde la reproductibilidad del medio era la condición básica de la fascinación provocada en el público, otro hallazgo decíamos, fue el travelling propuesto por un cámara de los Lumière en la estación de trenes de Jerusalem:"Leaving Jerusalem by railway" (1986). La cámara montada en el tren que partía de la estación dotó al espectador de una sensación de movilidad espacial, a pesar de estar sentado inmóvil en la sala.

Las variaciones en la percepción de tiempo y espacio del espectador a partir del uso del dispositivo técnico serían elementos de primer orden en la confección y desarrollo de una narrativa fílmica. Los efectos propiamente visuales y sinestésicos como el "reverse" y el "travelling", adquieren en la narrativa la condición de elipsis, contracciones o saltos temporales y espaciales que hacen posible el relato de una historia dramática compleja donde el paso de los años y el cambio de localizaciones son parámetros básicos de comprensión del relato para el espectador.

Sin embargo comprendemos hoy día que los componentes naturalistas del documental, frente a los artilugios técnico-narrativos de la ficción, no conforman en sustancia una clara oposición. Como señala JM Català en "La Multipantalla":*"... La tradicional contraposición entre cine documental (Lumiére) y cine ficticio-ilusionista (Méliès) carece de sentido, puesto que en ambos casos la imagen pretende ser verosimil en su apariencia, busca implicar emocionalmente al espectador y continúa enmascarando el espacio de representación."*[46]

---

[46] Català J.M., op. cit.

Continuando con el trabajo de los Lumière, en los propios comienzos del cine, la primera secuencia por ellos filmada, “Sortie d’usine” (1985) - “Salida de obreros de la fábrica”-, que marca una pauta del naturalismo más cabal, es entendida hoy día como la confirmación de la organización de la puesta en escena, o puesta en situación (tal como se denomina la jerga documental).

En la secuencia de “Sortie d’usine”, la cámara fija nos muestra un grupo de obreros a la salida del trabajo: se abre el portón los obreros salen. La secuencia tiene para nosotros, un siglo más tarde, el encanto de ver como vestía aquella gente, como se movían, como se miraban entre ellos; tiene el encanto de las huellas que imprime el material de archivo fílmico. Sin embargo sabemos a partir de los escritos del propio Lumiere que la gente no iba así vestida cada día a la fábrica, ni que la salida era “natural”, ya que fue tres veces repetida, hasta que sus directores dieron el visto bueno de la grabación.

La visión de lo natural en el cine puede ser muy engañosa. Los mecanismos que oponen el documental a la ficción son muy endebles. El dispositivo técnico está siempre allí presente, incorporando los códigos de su propio programa.

Otra secuecia de los Lumière que personalmente siempre me ha subyugado es aquella de la “ Bataille de Boules de Neige” (1986). Vemos dos grupos de gente de toda edad, niños y mayores en un bucólio combate de bolas de nieve en un pequeño pueblo de provincias. Un ciclista se introduce entre ambos grupos y todos le atacan. El ciclista cae, todos ríen y la juerga continúa. Nuevamente, esa fuerte sensación naturalista que otorga la cámara fija, a manera del dispositivo fotográfico, y el conjunto improvisado de la acción. Sin embargo podemos pensar que ninguna cámara de cine pasa totalmente desapercibida, ni siquiera hoy día un siglo después, y mucho menos a poco de su invención. Es muy probable que la cámara haya sido el detonante de aquella bucólica batalla. El dispositivo técnico es un potente disparador de realidades.

Reformulaciones entre desarrollo técnico y narratividad:

Vertov entendía la forma del cine a partir de sus diversos noes: “no a la representación ficcionada”, “no a la escritura novelada de un guión”, “no a la utilización de actores”. [47]

---

[47] Vertov,D, op.cit.

Sin embargo asumimos una historia del cine donde se da prioridad a un modelo de representación demediado, donde se determinan las huellas genéricas que se imprimen a cada una de las dos formas preponderantes: los de la Ficción como construcción de mundos imaginarios, y el Documental como el "tratamiento creativo de la realidad", según la clásica definición de Grierson.

Podemos observar en esta categorización que se impone y que separa lo imaginario de lo real, como la imposición de un Modelo de Representación (Institucional) que nos resulta hoy día limitado y que afectó en su momento al llamado Documental en la imposición de unas estructuras dramáticas propias del modelado por el guión cinematográfico.

Esta afectación de modelos de representación impuestos en el Documental se crearon y se instauraron a partir de las huellas genéricas descritas por la academia del Cine (el "cómo hacer cine") y fueron impuestas por los grandes estudios de producción y más tarde importadas por la TV terminaron por constituir la forma clásica mayoritariamente aceptada.
Hoy día estas marcas genéricas o patrones de construcción serial son las impuestas por el "Discovery Channel" o el "National Geographic" a todas sus producciones, donde el proceso de creación documental está determinado a–priori en las oficinas de sus empresas.

En el cine contemporáneo podemos ver en el "Dogma", el cine danés que marca tendencias en los años 90, la implementación de dos de las propuestas aquí señaladas. Por un lado, vuelve a utilizar el lenguaje de las vanguardias mediante una serie de manifiestos con un lenguaje de definiciones e imposiciones sobre lo que debe y no debe ser el cine; y por otro particulariza las características que la imagen digital puede aportar para la creación de nuevos discursos.
El movimiento "Dogma" intenta sobre todo redefinir los cambios del dispositivo en relación a la narración: crea ficción pero con técnicas documentales de manera que las convenciones aplicadas al realismo más objetivo (el Cinema Verité y otras formas observacionales) se transforman en un nueva "fórmula- marco" en la construcción de una ficción narrativa con la intensidad propia del realismo más documental.

La aplicación de nuevas técnicas de filmación a la manera del directo televisivo con multicámara y la posterior trans-codificación digital-analógica para la proyección en salas de cine daría también al movimiento cinematográfico danés "Dogma", una estética propia y reconocible. [48]

Este territorio donde se combinan puesta en escena y tensión documental, ficción y realismo, había sido entrevisto ya por Peter Watkins en la década del 60, con trabajos donde la hibridación llega a tal punto que se le otorga un Oscar al mejor Documental por "The War Game", una película de ficción sobre el peligro nuclear.

En la actualidad, el Documental en galerías y museos adopta estrategias narrativas no-lineales que en el pasado correspondían exclusivamente a estrategias propias de la experimentación. La apertura de estos nuevos canales de difusión del documental en ámbitos de la Institución artística inscribe el trabajo documental contemporáneo en una nueva dimensión ya no estrictamente delimitada por la sala de Cine y la institución televisiva, ni por conceptos estancos entre ficción y documental.

Las nuevas formas documentales integran la influencia de los avances técnicos del dispositivo en la narrativa y las nuevas estrategias de representación y exposición para configurar el modelo post-mediático de nuestros días.
Post-media en el sentido que el desarrollo técnico y la hibridación de canales y formas narrativas han configurado un marco documental donde la segmentación y compartimentos estancos que definían cada medio han terminado por desvanecerse, y post-media también, en el sentido que adoptan las nuevas formas complejas del dispositivo a partir de una estrategia expandida en el espacio y nuevos modos de representación.

No tiene ya mucho sentido definir un trabajo audiovisual a partir de los elementos técnicos que definen al medio y que delimitan un marco de difusión exclusivo: El intercambio y extrapolación entre lo que se distinguía hasta hace pocos años atrás como distintos canales o medios de comunicación, es casi total.

---

[48] Ledo, M. Del Cine-ojo a Dogma 95. Barcelona: Paidós, 2004.

Se puede filmar en cine, editar en vídeo y proyectar el material resultante tanto en formatos electrónicos como fotoquímicos o digitales. Se puede grabar en vídeo, post-producir digitalmente y proyectar en sala de cine en formato fotoquímico. Las tecnologías de la imagen han confluido en procesos intercambiables y complementarios.

Nuestro trabajo de Tesis apunta a describir y analizar este estado actual de la situación del audiovisual a partir de unas referencias históricas en el desarrollo del dispositivo técnico, dejando de lado una visión meramente cronológica en el desarrollo de diferentes estilos narrativos o temáticos en que se manifiesta el tratamiento documental.

Situar los cambios que se han producido y aún se producen dentro del ámbito de la representación documental, como una estrategia que recrea diferentes modelos de lo que discurso y técnica son capaces de delimitar en nuestra percepción del mundo. Fórmulas de representación que generan nuevos discursos y un estatus donde puedan interactuar distintos principios de una realidad dinámica.

En esta condición post-media del audiovisual las cuestionamientos tradicionales y las miradas críticas hacia el documental se han enriquecido en los últimos tiempos con nuevos usos y conceptos. Si antes se cuestionaba o afirmaba el Documental en relación a su "indexicalidad" a su condición de "verosímil de lo real", o sus variantes en "los modos de representación", hoy se hace necesario incluir cuestiones referidas al espacio de percepción, al recorrido del espectador por la sala, a la multi-proyección y la multipantalla, a la vez que a las formulaciones de interacción obra- usuario.
Las nuevas estrategias expositivas incorporan conceptos y propuestas espaciales y nuevos paradigmas o juegos entre hablantes, donde el relativismo de lo subjetivo y lo objetivo en su vertiente expresiva, pierde sus contornos habituales.

Esta reactivación del papel y dinámica de lo subjetivo-objetivo ubica al Documental en un ámbito que lo distancia de las características estructuras dramáticas vinculadas al espectáculo. Se vuelve a entender así a la práctica "Documental" como una tecnología del conocimiento más que a un ámbito del espectáculo propiamente dicho, un cierto acercamiento a la mirada científica pero aún vinculado a un carácter emotivo.

Se entiende en mayor medida a la práctica Documental como una manera de interpretar el entorno y se tejen nuevas perspectivas de discurso ligadas a una epistemología que tiene en cuenta la crisis y los límites del cientificismo positivista. Frente a la voluntad cientificista objetiva de los siglos XIX y XX, se abre un modelo conciente de la representación subjetiva donde el "yo", primera persona del discurso debe encontrar las formas institucionales adecuadas para lograr credibilidad y comunicabilidad.

Estas características del Documental en sus nuevas estrategias expositivas y que reseñamos en relación a la narratividad contemporáneas, a lo lineal y a lo no-lineal, al juego del espacio de representación y a modelos temporales de construcción tienen huellas históricas que han tenido importantes referentes en la experimentación cinematográfica auspiciada por el mundo del "Arte" a mediados del siglo pasado.
El surgir y desarrollo del arte conceptual de los años 60's y 70's conllevaron el nacimiento de nuevas prácticas artísticas, el desarrollo de nuevas herramientas técnicas y fórmulas expresivas que son fundamentales para comprender el momento en que nos hallamos en la actualidad.
También fue potente y vital la influencia de las propuestas del Vídeo independiente de los años 70 en adelante, y en especial para el tema que estamos desarrollando, el tratamiento "expandido" que asume la imagen en la Instalación multipantalla en el trabajo de creadores dispuestos a interrogar y sugerir formas diversas del relato.
Exploraremos estas propuestas del arte conceptual y del Vídeo en próximos capítulos referidos a la imagen electrónica (cap. 1.6) y el tratamiento de la imagen en movimiento en el ámbito del Arte (cap. 2.3).

El encuentro entre la Institución Cine y la Institución Arte en los últimos años del siglo XX marca el punto de hibridación entre las tendencias aquí expuestas.
El cine experimental, el cine expandido, los arrebatos retinianos del estructuralismo cinematográfico se han ido convalidando como parte de la historia de la imagen en movimiento, al igual que las convenciones genéricas y los modelos más convencionales entran a su vez a formar parte del material expositivo en museos y galerías.

Pero antes de entrar de lleno en esta hibridación presente entre las Instituciones del Cine y del Arte, es importante hacer referencia al Vídeo y al nacimiento del Arte electrónico como elemento que cataliza unas energías precisas y que supone una ruptura de esta

historiografía de la imagen, que hasta ahora separaba y aislaba los juegos del dispositivo de los juegos de la narración, y donde el espacio de representación (sala de cine, museo) estaba acotado a zonas de una sola dirección como el Cine y la TV.

1.6.- La imagen electrónica: Contra-cultura, Arte y Comunicación.

El dispositivo técnico de grabación y reproducción audiovisual mediante la imagen electrónica propone un nuevo concepto del tratamiento de la luz, la narratividad y la comunicación y su aplicación a la construcción de lo real-mediático.
En este sentido, la aparición de la tecnología del Vídeo que provocó profundos cambios en la estética de la imagen supuso también la adopción de nuevos conceptos alrededor de las nociones de tiempo y espacio, conformando nuevos paradigmas en las formas que había adoptado la Modernidad desde el nacimiento del cine.
También es importante recalcar en esta época de la invención de la imagen electrónica, como los cambios que se producen en la estética y en las formas perceptivas incluyen en muchas de las propuestas más politizadas, un contenido manifiesto que huye del formalismo y de la tradición del arte visual y busca nuevos modos de producción y de representación a partir de una ética política vinculada a una renovación estética.
El paso de la tecnología del cine a la tecnología del vídeo generó pues, cambios fundamentales para poder comprender las propuestas contemporáneas en el ámbito de la imagen y la comunicación.

Si la cámara fotográfica, mediante el celuloide y la emulsión química permitían registrar un momento pasado, detener una fracción de tiempo, la imagen electrónica nos abrió a un orden simultáneo entre el suceso y su contemplación.

La invención del registro electrónico de la imagen, ya no solo hacía visible y presente algo más que el "momento decisivo" de la interacción entre dispositivo y sujeto (grabar y visionar como proceso simultáneo), sino que además esta ruptura de distintas fases temporales de la acción (siempre en tiempo presente) y la contemplación (de algo pasado), incluía el "tiempo real" de la comunicación televisiva.

La televisión, esta capacidad de dotar al sujeto tele-vidente de poder mirar aquello que está distante de su esfera presencial compartiendo un aquí y ahora colectivo, se dotó de unas infraestructuras que en su carácter de monopolio técnico y centralización política dieron pie al nacimiento de las grandes corporaciones de la comunicación.

El cine, como paradigma, invento y signo de la Modernidad, fue capaz de reflejar el carácter urbano de la revolución industrial y de la burguesía como clase hegemónica, a partir de ciertos mitos: del individuo que inventa, patenta y produce, de su dinámica y su ritmo (el montaje), su capacidad de crecimiento y su utopía de progreso (los grandes Planos Generales desde torres, puentes y aviones, en una nueva mirada panóptica del hombre masa).
Desde otra perspectiva, el dispositivo televisivo abre una época que privilegia el Plano Medio que enmarca el retrato, que entroniza al sujeto; pero donde como contrapunto los grandes *truts* mediáticos dueños y señores de los medios de comunicación, marcarán las pautas de conducta de la industria y del capital.
La sociedad de masas que el periódico y la radio habían empezado a modelar, se perfila con la televisión como una nueva época donde el principio de realidad es fuertemente inducido por el dispositivo y compartido por una amplia masa de tele-videntes.

Mediante un rápido y eficiente perfeccionamiento técnico, la imagen electrónica que en un principio era solo de carácter efímero, ya que solo se podía transmitir en emisiones en directo por TV, adquiere un nuevo status con la invención del almacenamiento de la imagen vídeo.
El magnetoscopio permite grabar en cinta la información de la imagen electrónica, de manera que al carácter simultáneo de acción y contemplación de la imagen electrónica, que entendemos como instantaneidad, cabe sumarle la de almacenamiento, transportabilidad y repicados (copias) múltiples.

El magnetoscopio es la máquina que propició el gran desarrollo de la imagen electrónica, de aquello que empezó a denominarse como Vídeo, donde la capacidad de almacenamiento y repicados múltiples, junto a la ductilidad de la cámara electrónica configuró un nuevo dispositivo que revolucionó el panorama audiovisual a partir de la década de los 60, primero en todo occidente, y más tarde en todo el mundo.

Para la contra-cultura y los movimientos contestatarios surgidos tras la 2º Guerra Mundial del siglo XX, el Vídeo fue una herramienta de comunicación que hacía posible, una participación social aún inédita en el mundo de la comunicación y la alternativa a

los códigos de representación impuestos por las corporaciones de la industria de los media.

No sólo la gente vinculada al mundo de la imagen participaba de esta mirada alternativa, sino que la propia fuerza de la comunicación audiovisual atrajo a sectores vinculados al mundo del activismo político, las artes plásticas, la música, la escritura, la danza, la escultura, el teatro.

Los artistas que utilizaban el Vídeo y comenzaban a explorar el nuevo medio audiovisual, se posicionan frente a la manipulación a la que somete al público la TV y los medios de comunicación de masas, de ahí que Vostell entierre en cemento un monitor y que Beuys los ponga de cara a la pared. No se intenta en estas acciones de crítica una variación del orden de la narrativa, sino de cuestionar el propio status de lo existente, tanto de las herramientas de reproducción de lo real como del propio modo de producción serializado de la TV y el cine.

Como comenta Martha Rosler, analizando los primeros años del Vídeo: *"Los artistas buscaban nuevas formas y una imagen de sí mismos intervencionista (cuando no mágico-chamánica), perseguían una ruta más que diera poder al arte, haciendo de contrapunto al que tenían los medios de comunicación de masas de la cultura occidental para conformar el mundo"*.[49]

El dominio militar, económico y cultural de los EEUU después de la II Guerra mundial da pie a la pertinencia de un análisis de la nueva sociedad que surge en occidente, a partir del análisis del modelo impuesto por la sociedad americana.

Los fuertes avances en la tecnología de consumo y el papel de los medios de comunicación en esta conformación de la "sociedad del espectáculo", permiten trazar unas tendencias que años más tarde tendrán fuertes influencias en otros países.

El movimiento de la contra-cultura que surge en forma simultánea en varios países con una fuerte economía en el capitalismo avanzado, tendrá repercusiones en el resto del continente americano y vínculos políticos e ideológicos con sectores europeos, en un mundo que era dirigido de manera cabal hacia una globalización y homogeneización económica y cultural.

No en vano, además, el Departamento de Estado norteamericano apostaba fuerte en el ámbito de la cultura como uno de los ejes de su expansión económica e ideológica en el

---

[49] Rosler, Martha:Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986). "Vídeo, dejando atrás el momento utópico". Madrid: MNCARS 2006

ambiente de la guerra fría, donde incluso el "anti-Arte" fue portador del sello Made in USA. [50]

En este ambiente social contestatario, la incorporación de nuevas propuestas audiovisuales a partir de la expansión del Vídeo y de todas estas nuevas "miradas" provenientes de diversos sectores que cuestionaban las formas más convencionales de la representación política y también de las formas de representación de la imagen, se logró democratizar el medio sacándolo del ámbito del saber de los profesionales de la imagen (cine y TV), y creando nuevos modos de representación: *"Lo que estaba implícito en el uso pionero del vídeo era no solo una crítica sistémica sino también utópica, pues no se trabajaba para entrar en el sistema sino para transformarlo todos y cada uno de sus aspectos y – como legado del revolucionario proyecto de vanguardia- redefinir el sistema haciéndolo desaparecer por medio de la fusión del arte con la vida social y convirtiendo a público y productor en algo intercambiable."*[51]

Con la facilidad y fascinación de la lengua inglesa por los "jingles" se gestó en esta época un aforismo que definía claramente la situación de entonces donde el "Video Tape" se quería como alternativa a la TV, lo que en las siglas correspondía a *"VT versus TV"*.
La Televisión por cable, las TV locales y comunitarias y demás circuitos alternativos a las grandes corporaciones televisivas que intentaban sustentar su carácter monopólico, permitieron también un des-control de la difusión televisiva, de manera que tanto en el ámbito de la producción como en el de la distribución de la programación se habría expectativas de descentralización.

Pero si bien las primeras emisiones alternativas en el ámbito de la comunicación fueron siendo poco a poco encauzadas o codificadas en televisiones locales o comunitarias, las consecuencias de las propuestas temáticas y formales de estos años de convulsión videográfica propiciaron el acercamiento y el encuentro de las propuestas de las

---

[50] Véase Guilbaut, S. "Hoe New Cork Store the idea of Modern Art, Abstract expresionism, Freedom and the Cold War. Chicago: University of Chicago Press, 1983. Citado por Rosler, M, Ibid.

[51] Martha Rosler, Ibib, Pág. 104.

vanguardias artísticas de comienzos de siglo XX con los modelos propios de la sociedad de masas en el capitalismo desarrollado.

Este acercamiento dio pie a una nueva industria de la cultura donde los paradigmas de alta y baja cultura propia de las sociedades occidentales anteriores a la II Guerra Mundial se acabaron de plano y rotundamente.
También se crearon nuevos vínculos entre la industria cultural y un Arte Contemporáneo que desde siempre y a pesar de la búsqueda de rupturas, había sido elitista y socialmente enquistado, fuera del acceso popular. La hibridación de lenguajes entre expresiones de vanguardia y contenidos populares se produjeron en ambas direcciones. La influencia del teatro, la danza y la escultura, sacaron a la imagen en movimiento de la sala del comedor y más tarde de la pantalla bidimensional, para ahondar en un espacio físico expandido.
De esta manera no solo se hacían importantes la emisión de contenidos originales, sino el propio espacio de representación, el monitor o la proyección, y el contexto donde se producía la comunicación.

A pesar del divorcio existente entre el Cine y el Vídeo en esta época, y a pesar también de una antipatía expresa por parte del mundo del cine a la imagen electrónica, los autores de vanguardia de la tradición cinematográfica reconfiguraban el sentido de la imagen en la época de su reproductibilidad electrónica. J.L.Godard en una de sus lúcidas intervenciones declaraba: "(El Vídeo) no solo estableció la presencia de imágenes en las galerías, sino que también desarrolló un repertorio de instalaciones y entornos espaciales para poner en escena dichas imágenes".
Era el comienzo de unas prácticas audiovisuales que ingresarían en Galerías y Museos y que desde una perspectiva más amplia, años más tarde, Jean-Cristophe Royoux describiría como un "Cine de exposición": "un fenómeno que a largo de la presente década (los años 90) se ha extendido cada vez más, tanto en el cine como en el arte contemporáneo". [52]

---

[52] Ver J.-C. Royoux, « Pour un cinéma d'exposition », Omnibus, no 20, avril 1997, p. 11-12.

La imagen electrónica fue seminal en la atracción al campo de la imagen y la experimentación de la herramienta videográfica por toda una serie de “videastas amateurs” provenientes de otros medios y sin una formación convencional cinematográfica.
Muchos de ellos introdujeron en la construcción de imágenes en movimiento y en las narraciones lineales y no-lineales, conceptos pertenecientes a otras disciplinas como ser la música electroacústica, la escultura, el teatro, abriendo así posibilidades narrativas y anti-narrativas que el cine y la TV aún no habían explorado. Pero sobre todo tendieron un puente entre los conceptos que en el arte contemporáneo habían cambiado la forma y función del objeto y la Obra en relación al espectador-usuario.

No es intención de esta Tesis trazar aquí un mapa de autores o una historiografía del Vídeo Arte, ya por demás sistematizada y oficializada en los últimos años. Analizaremos, más bien, aspectos vinculantes entre técnica y narratividad en la imagen electrónica, que pueden ser relevantes para comprender los cambios y rupturas que llevarán a cambiar al estatus de la imagen en movimiento y en especial de la práctica Documental contemporánea.

La incursión del Video en el mundo de la imagen puede ser entendida bajo dos acepciones, algunas veces complementarias, otras totalmente opuestas en sus intenciones y en sus consecuencias. Podemos situar por un lado la voluntad de los “artistas-videastas” de generar una nueva poética de la imagen, donde se cuestionan las formas de los géneros televisivos convencionales y que desarrollara ya a partir de los primeros años del Vídeo un trabajo audiovisual original, un campo expresivo de “autor”.
Desde otra vertiente, el nuevo campo videográfico gesta una mirada crítica de la información en los medios de comunicación. Esta postura que no apunta solo a la crítica de la forma ni reivindica la subjetividad de los trazos de autor, postula una convulsión de los modos de producción y de los circuitos de distribución.
Aunque los trazos de ambas prácticas hayan estado combinadas y mezcladas en el revulsivo ambiente de la contra-cultura podemos reconocer caminos vinculados a una cierta subjetividad de la expresión que se organizará en torno a las galerías y Museos, y otro de carácter más político y contestatario que intentará poner en crisis valores que se

habían establecido de manera orgánica en el mundo de la información y la comunicación.

En esta época, la herencia del carácter propagandístico del Documental cinematográfico que tras la 2º Guerra Mundial se había impuesto en la industria audiovisual, y los criterios de objetividad del modelo anglosajón se acentuaban en la misma medida en que la manipulación mediática se hacía más pertinaz.
Debido al carácter institucional y oficial que había asumido el Documental al ser considerado como órgano de propaganda y medio de difusión privilegiado durante la guerra, este seguía atado a una fuerte conducta reglada por el Estado (auto-censura, censura y presión mediática sobre los autores más díscolos), de forma que su aspecto enunciativo se expresaba como una manera de presentar al espectador una visión aparentemente no mediada de lo real y donde las estrategias de ocultamiento de las formas mediáticas respondían a los intereses de una "Guerra fría" que fijaba sus normas en las formas y en sus contenidos claramente institucionales.
Barnow en su libro Historia y estilo del documental, reseña el estado de la cosas por esta época: *"El Departamento de Estado había prohibido a los norteamericanos, incluso a periodistas y autores de películas, viajar a Vietnam del Norte o a China o a Corea del Norte o a Cuba o a Albania. Los pasaportes de los transgresores habían sido revocados. Se explicaba la prohibición como una medida necesaria para "proteger" a los ciudadanos norteamericanos, pero indudablemente la medida servía para aislar al público norteamericano de toda noticia o punto de vista desfavorable".*[53]

El Documental Videográfico de la contra-cultura que surge en los años 60 y 70 de la mano de los primeros grupos que se constituyen tanto en EEUU como en el norte de Europa propugna una renovación de los temas, pero también de las maneras en que la realidad se le presenta al espectador, sobretodo aquellos conflictos bélicos como la guerra de Vietnam y los convulsos movimientos sociales surgidos en Centroamérica que la TV americana no mostraba.
Se practica un discurso audiovisual de crítica radical de la sociedad de consumo y de los medios de comunicación de masas, a la vez que se vertebra un nuevo esquema de producción y presentación del discurso documental.

---

[53] Barnow, E: "El documental, historia y estilo". Barcelona: Gedisa, 1996. Pág. 245.

Se intenta poner al descubierto las estrategias de construcción documental, de manera que el o los sujetos responsables del trabajo construyen sus trabajos en primera persona en un "Yo así lo veo" (de hecho Vídeo significa literalmente "yo veo"), donde los propios responsables de la información audiovisual aparecen en imagen y con el micrófono en mano, en un tipo de reportaje ágil y directo, donde se asumen las condiciones enunciativas del mensaje. [54]

Diversos grupos surgieron en EEUU con estas estrategias de contra-información y con voluntad de dar visibilidad a otras gentes, otros enunciados y otros temas:
Ant Farm, un grupo de California, en "The Eternal Frame" (1975) realizan un documental a partir del asesinato del presidente Kennedy ocurrido en 1963. No se utilizan las conocidas imágenes filmadas "in situ" por el aficionado Abraham Zapruder, sino que el suceso se reconstruye, se "ficciona" en el mismo lugar de los hechos, tal como estos se desarrollaron. Se pone en cuestión así, no el evento histórico, sino el sentido mediático de las imágenes.
En la misma época Videofreex" y "Vídeo de guerrilla" se proponen mostrar la escena política alternativa, aquello que los "massmedia" no muestran, dando así visibilidad a aquellos movimientos de crítica social y política que permanecían ocultos para la gran mayoría de la sociedad. Registran en Vídeo todo tipo de manifestaciones y diferentes actividades organizadas por comunidades alternativas.
Downtown Community Televition Center, (DCTV) fundada en 1972 por Keiko Tsuno y Jon Alpert en el barrio de Chinatown en New York, crean documentales con distintos grupos étnicos del barrio, manteniendo un extenso programa de educación mediática a las gentes de su barrio, de manera de proveer de material de visionado y de soporte audiovisual a estas organizaciones. En el intercambio cultural que la herramienta vídeo permitía con sectores marginados y sin representación ni visibilidad mediática, se jactaban además de ser la única organización del momento que producía "video tapes" en chino y español con las comunidades de su entorno.
Algunos de sus trabajos como "Housing in America", "High on Crack Street: Lost Lives in Lowell", "Chinatown: Immigrants in America" o "Vietnam: Talking To The People" son reportajes- documentales que inauguran fórmulas del "Nuevo Periodismo" en el mundo audiovisual, a la vez que en su carácter de independientes consiguen salvar

[54] véase en especial el trabajo de Jon Alpert del grupo DCTV

la censura consensuada de los medios de comunicación y la administración norteamericana sobre temas incómodos como Vietnam o Cuba.

Otros colectivos como "Raindance" formado por profesores, periodistas, artistas, escritores, científicos, cineastas y todo aquel que estaba sumergido en la cultura de los 60', expresan un intento por encontrar una alternativa a la presión mediática, y pretender establecer un intercambio de ideas, publicaciones y videos para obtener herramientas de comunicación en un proyecto de cambio social. Frank Gillette, artista y activista radical fue uno de los fundadores de Raindance donde también participaban entre otros, Beryl Korot, Marco Vassi y Phyllis Gershuny.

Precisamente, en Junio de 1970, Beryl Korot y Phyllis Gershuny de Raindance, crean Radical Software una revista aplicada a temas de contra-cultura, comunicación y política donde se conjugan tecnología, arte, ecologismo, poesía y todas las posibles "respuestas que estaban en el viento"



Ilustraciones 1 y 2:

Pie de ilustraciones: portada de la Revista"Radical Software" donde tanto contenido, diseño e iconografía conjugan nuevas propuestas de vanguardia.

Las estrategias políticas y audiovisuales de estos grupos no parecen haber sido planificadas ni coordinadas, sino más bien formas adoptadas en la inmediatez del trabajo, en las prisas por utilizar esta nueva herramienta que sin grandes inversiones económicas permitía construir una comunicación alternativa.

El nuevo dispositivo videográfico con su liviandad en peso y precio, pero también en su renovación del lenguaje audiovisual y en los modos de representación, buscaba poner

en entredicho el monopolio sobre la gestión y posesión de los medios de comunicación. Al mismo tiempo, en la crítica de las formas que adoptaban los mensajes y la visibilidad de los conflictos, los nuevos realizadores de Vídeo rechazaban los supuestos sobre el que se había construido el criterio mediático de "realismo" y buscaban nuevas formas de expandir la conciencia del espectador: "Érase una vez un tiempo en que creíamos que el vídeo equilibraría la política mundial ….Esperábamos subvertir la manipulación corporativa y piramidal de la mente." [55]

Las nociones aplicadas en el periodismo, la radio y la TV en occidente respecto de la "voz institucional" como responsable de la información, comulgan con una visión sobre la objetividad y subjetividad que provenían del propio discurso científico, y que contaminaban todo el engranaje metodológico de las ciencias exactas y también de las ciencias sociales y de la comunicación, creando un estilo de peculiar validación de los discursos institucionales.

La influencia de nuevas corrientes ideológicas que surgen con el movimiento hippie y contestatario de estos años no sólo genera una crítica de los métodos de la ciencia, sino también nuevos rituales, gestos y nuevas formas de visualizar aquello que entendemos por realidad.

La psicodelia, los estados mentales inducidos, el LSD, la influencia del Budismo, son modelos que redefinen y que trazan nuevos límites entre el Yo y el Ello, entre mundo objetivo y subjetivo.

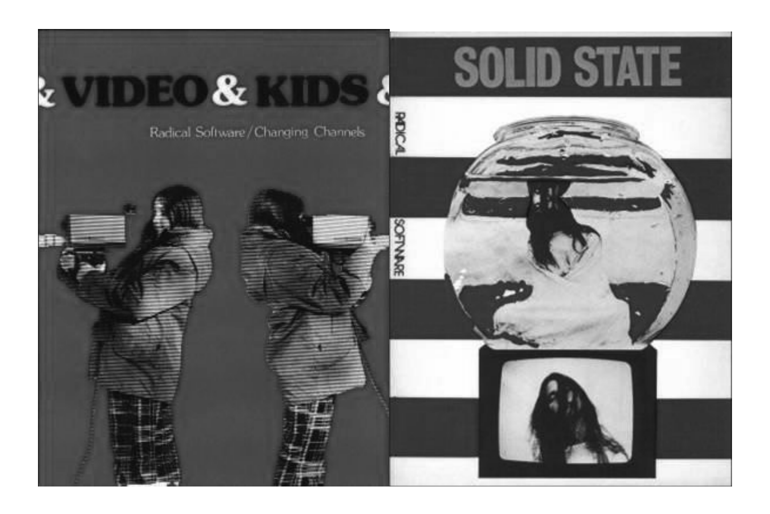
Las prácticas artísticas que surgen poniendo de relieve las maneras diferenciadas en la percepción afectan al conjunto del mundo del arte y suponen una apertura de nuevos modelos donde el artista deja de lado la connotación expresiva de lo emocional del sujeto, idea instalada en el arte desde el romanticismo, y nace un artista que trabaja en grupos, que comparte proyectos, que redefine el sentido de su trabajo.

La Performance, los Eventos, los Happenings, el Land Art, la Instalación son nuevas formas de entender la escultura y la puesta en escena teatral. También una manera alternativa de entender el objeto, la Obra acabada.

---

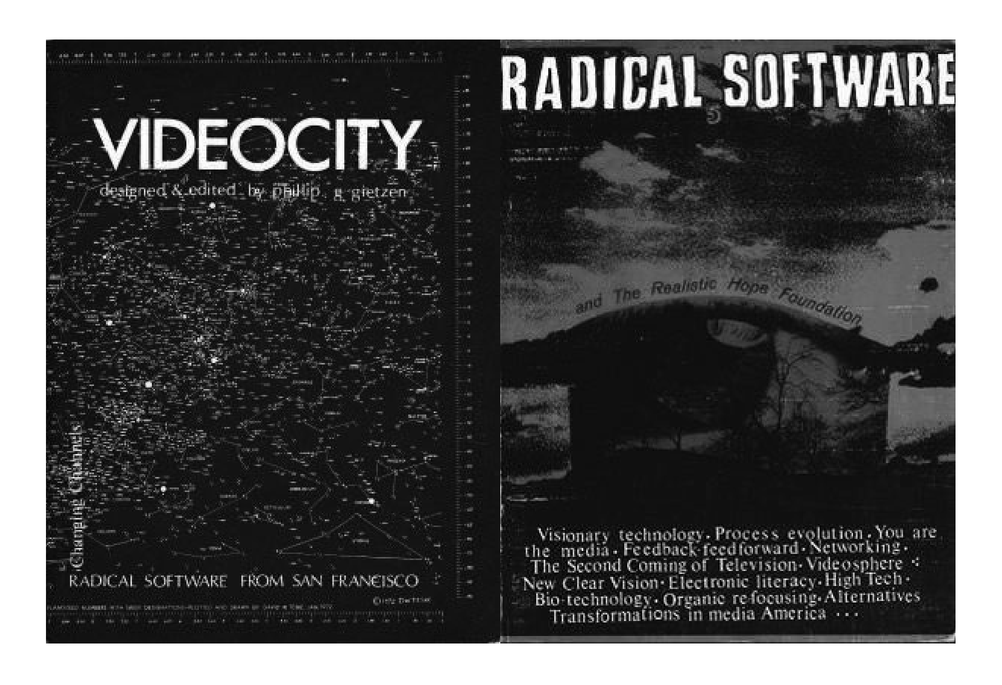
[55] Downey, Juan, *Vídeo porque Te Ve. Santiago de Chile:* Ed. Visuala Galería*,* 1987. Citado por BAIGORRI, Laura. VIDEO PRIMERA ETAPA. El vídeo en el contexto cultural y social de los años 60/70. Brumaria 4. Asociación Cultural Brumaria, Madrid. 2004. Pag. 28.

Se pone en duda la función de la Obra de Arte, se critica al objeto como un fetiche útil en el mundo del mercado del Arte.



Ilustraciones 3, 4, 5 , 6 y 7:

Portadas de las revistas de Video Independiente Video & Kids, Radical Software y Videocity.







Se desarrolla un arte "conceptual" donde el proyecto y el trabajo en proceso tienen tanto o más valor para el artista, que la obra acabada. Se desarrolla entonces una arte proyectual o "project art", donde se presentan textos, fotos, bocetos que permiten la exposición de Tesis y trabajos de investigación en el ámbito expositivo del Arte.

Esta renuncia al aura de la obra de arte motiva precisamente la utilización de herramientas técnicas de reproducción como la cámara de vídeo o la fotografía, donde no existe un "original" que el mercado del arte pueda subastar. En el mundo de la reproducción técnica, [56], la obra no está para ser poseída, sino para circular en un enjambre de copias que nunca remiten a un original.

Sin embargo la Institución artística supo encauzar y absorber esta energía anti-autoritaria de los comienzos del vídeo, y los trabajos experimentales de la primera época, pasaran a constituirse como Obras. La museización del Vídeo logró que "el aura abandone el original y pase a la copia". *"La museización – que algunos podrán señalar como la mayor de las esperanzas para el vídeo en el momento presente si este quiere conservar su autonomía relativa respecto al mercado- contiene y minimiza la "negatividad social" que fue la matriz de los primeros usos del vídeo".* [57]

[56] Benjamín, W. La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos ininterrumpidos. Madrid: Taurus, 1973.

[57] nota 55: Rosler , M.: op, cit. Pág.123

En este ambiente de ruptura, de nuevas prácticas y nociones de lo real toda una nueva generación de Documentalistas y artistas que se forman en el manejo de la herramienta audiovisual lejos de las tendencias comerciales más convencionales, van a regenerar las estrategias de representación documental del medio audiovisual.

1.7.-La representación documental. Experiencia mediática de lo real.

Nuestra manera y nuestra capacidad de representar lo real dependen directamente de las herramientas que hacen posible tal representación. Tecnología aplicada y conceptualización de la realidad van de la mano.

La tecnología es en este sentido una prolongación de nuestros sentidos que se perfila y se concreta a partir de factores políticos y económicos vinculados a la posesión de los materiales de trabajo y a su distribución. Estos elementos pueden ser considerados como elementos "de contexto", o meramente discursivos, en oposición a los elementos factuales que la herramienta técnica configura.

Sin embargo, la propia herramienta técnica no es un dispositivo neutro ya que puede considerarse como un medio para la comunicación con una relación privilegiada con las formas de poder, por lo cual notaremos como los elementos denominados como de contexto, junto con las características del dispositivo y su función en el entramado social, forman parte del articulado general de la representación.

Estética y poder:

La función y uso de una estética determinada en el modo de representar nuestro entorno social, imaginario y político, se puede relacionar con las herramientas de imposición factual a través de los discursos y estrategias del poder como forma de control y perpetuación del mismo.

Es ejemplar en este sentido la vinculación de la imagen pictórica en la Edad Media con el carácter didáctico y enunciativo que imprimía la jerarquía eclesiástica a la constitución de una moral determinada a través de la figuración iconográfica de episodios de la Biblia.

Para comprender más profundamente la relación entre herramientas técnicas y estética, y entre estética y poder, contamos con el excelente estudio que M. Baxandall realizó describiendo las relaciones contractuales entre la Iglesia y los pintores durante el Renacimiento.

En los contratos que se fijaban los derechos y deberes entre ambos, no solo se hablaba de honorarios y calendarios, sino también sobre la delimitación de formas, colores y funciones, que quedaba así totalmente predeterminada. [58]

La función y la importancia de la representación pictórica ya estaban en esta época fuertemente codificadas y controladas por la Iglesia. El mensaje de las imágenes pictóricas debía ser claro y considerar los estrictos cánones eclesiásticos, ya que ante una población iletrada, el poder representativo de la imagen constituía la forma prioritaria de educación y de difusión del mensaje de la Iglesia.
En los contratos analizados por Baxandall encontramos el carácter reglado de todo lo que a-priori podía ser instituido: la tipología de los colores, la cantidad de oro para los amarillos de las aureolas, los tipos de aureolas y los personajes que podían poseerla, los encuadres, forma y fondo de las secuencias bíblicas relatadas.
De esta manera el contexto, o las relaciones de poder, se implican en el propio lenguaje de la representación.
Es claro suponer que en el ámbito de la representación documental mediática que estamos analizando, las formas del control ejercidas por la industria de la comunicación audiovisual, y las presiones por canonizar un Modo de Representación Institucional son, en nuestra sociedad de masas, aún el pan de cada día.
Pero tampoco es menos cierto que la gran evolución de la representación documental, se debe también a las fricciones entre los requisitos de poder y la búsqueda de fórmulas de renovación de los modos de representación hegemónicos.
De hecho, cada nuevo estilo documental o cada nuevo movimiento ha sido una respuesta a la imposición o al desgaste de los modelos anteriormente impuestos.
Un ejemplo de ello es el nacimiento del *"Free-cinema"*.
Podemos entender, y así lo han hecho notar los principales autores del *"Free-cinema",* que esta verdadera revolución en la manera de presentar lo real, se debió sobre todo al hastío de los documentales escritos y guionados en las oficinas de prensa por los redactores de las agencias de prensa y ministerios del ramo. [59]

---

[58] BAXANDALL, MICHEL, Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Barcelona: G.Gili. 1978

[59] WINTONICK, P. Cinéma Verité, Defining the Moment. National Film Board of Canada, 2000.

Frente a una voz en off, que suele funcionar como el elemento de convalidación del discurso institucional, los operadores de cámara salieron a la calle a mostrar en directo y de *"manera objetiva"* lo que ocurría. Sin guiones previos, pero sí con proyectos claros, sin voces en off, pero sí con los sonidos y la voz en directo de los protagonistas, sin una puesta en situación donde los personajes debían trabajar para la cámara, sino adaptando la cámara al recorrido original de los personajes.

El nuevo modelo de representación del "Cinéma vérité" (en Francia), el "Free-cinema" (en Inglaterra) o el "Direct cinema" (en EEUU) creó un estilo de realismo que aún hoy tiñe el estilo de los informativos de televisión y que incluso ha penetrado a la ficción cinematográfica que busca en las técnicas documentales formas de brindar una mayor dosis de realismo.

Este diálogo con la tradición es el que hace posible la renovación de las fórmulas de representación creando nuevas formas de mediatizar lo real.

<u>Los cambios en el dispositivo técnico:</u>

Como vemos, las fricciones entre tradición y modernidad son un catalizador de los modos de representación, de la renovación de estilos y formas. Pero los cambios en el dispositivo técnico son también fundamentales a la hora de comprender estos procesos de renovación y ruptura, y a medida que la tecnología se vuelve nuestra forma prioritaria de contacto social e inter-personal, estas herramientas técnicas, estas tecnologías aplicadas a la vida cotidiana, se muestran como sustento básico en la manera de comprender el paisaje social, natural y político.

La relación entre innovación del dispositivo técnico y modos de representación está íntimamente ligada y así lo ejemplifica el surgimiento del Free-cinema.

Es comúnmente reconocida la importancia del invento del "Nagra" como catalizador de las formas y métodos de trabajo del "Free-cinema". El "Nagra", una máquina de grabación de sonido capaz de actuar en sincronía con la cámara de cine, hizo posible la grabación de sonido directo.

Dada la gran y rápida evolución del lenguaje audiovisual en cuanto a su estructura dramática y recursos narrativos, parece extraño que hasta el año 1956 no se haya inventado esta máquina capaz de grabar sin problemas el sonido junto a la imagen en forma sincronizada. Quizá no hubo hasta ese entonces, necesidad de esta fijación

conjunta de imagen y sonido que ampliaría la sensación de realismo del audiovisual de manera determinante.

Sumado a este importante invento del sonido directo, la aligeración de los equipos de rodaje junto a la disminución y cambios en la configuración de los equipos de trabajo y del número de técnicos necesarios en los rodajes, hicieron posible un nuevo tipo de acercamiento documental.
Había sucedido pocos años antes, durante la 2º Guerra, algo similar con la puesta a punto de las cámaras de 16 mm. Equipos más pequeños y dúctiles para que un cámara pueda acompañar a los soldados durante los combates. La representación del conflicto bélico, la imagen de la guerra, cambió totalmente a partir de entonces y nuevas tecnologías han ido sumándose para generar una iconografía específica de los conflictos armados.
Es en esta representación radical de "lo real", en la representación de la guerra, donde se transparentan y se hacen a la vez sensibles las vinculaciones entre tecnologías, estética y poder. El reportero que acompaña a los soldados a pie de tierra se ha desplazado hoy día hacia las cámaras dispuestas sobre los mismos misiles y los aviones de combate. La imagen panóptica que fue, y continúa siendo, símbolo e imposición de una mirada de control, junto a la visibilidad de la vibración de las bombas inteligentes en el momento del impacto, configuran ahora, una nueva representación del escenario de guerra a tiempo real.

El documental contemporáneo, el documental expandido y post-media:
Para ir situándonos en un contexto actual, podemos delimitar algunos factores que a nuestro parecer son de fundamental importancia en la representación de lo que entendemos por documental contemporáneo.
Existe una tradición documental cinematográfica cuya evolución y tendencias han configurado hasta ahora nuestra imagen de lo real-documental de carácter mediático. En esta configuración documental la inclusión de una estructura dramática con principio, desarrollo, clímax y final ha ido configurando un cine documental que asume las grandes líneas dramáticas y narrativas del teatro y la novela de ficción.
En paralelo a esta tradición cinematográfica documental se han ido desarrollando prácticas artísticas documentales que han elaborado una metodología de análisis y construcción donde se integran elementos constructivos y enunciativos originales,

mediante la introducción del espacio como marco conceptual y discursivo; a la vez que formas propias de las prácticas artísticas procesuales.

Cuando hablamos de documental contemporáneo, hacemos referencia a la hibridación de estas dos tradiciones, que además en su concreción asimilan y utilizan formas originales: Un tipo de documental no convencional en cuanto a su enunciación y modo de representación de lo real, un documental no eminentemente o estrictamente mediático, aunque sí abierto hoy día a la difusión masiva en salas y circuitos de TV y vinculado a una cierta tradición experimental, la investigación y la renovación discursiva.

La gran variedad de festivales de Documental que existen en Europa y América son representativos de este tipo de trabajos donde la ampliación de formas y técnicas hacen de la no-ficción un territorio en continua expansión.

Pero si afinamos aún más nuestra definición de documental contemporáneo como suma de la tradición documental cinematográfica con el "cine de exposición" (Screen Art) y la instalación del contexto del arte con un tratamiento especial de la expansión del trabajo en el espacio , estamos glosando lo que en nuestra tesis denominamos como "Documental expandido".

Esta nomenclatura de "Documental expandido" nos permite situar los cambios de distintos elementos conceptuales y enunciativos a la vez que las transformaciones en las nociones temporales y espaciales del documental.

En primer lugar, podemos observar en el Documental expandido una articulación variable del conflictivo juego entre objetividad y subjetividad, que como fuimos viendo en capítulos anteriores surge tanto de las crisis del positivismo científico como de la asunción en los años 70 de un "Yo" en primera persona, como conductor del discurso y como responsable último del punto de vista de una realidad que ya no intenta plasmarse desde un discurso "objetivo".

Vinculado a este carácter de responsabilidad del discurso, se encuentra la voluntad de desvelamiento de los procesos constructores de la representación, de manera de darle al espectador las claves y las llaves para entender como se ha creado esta realidad. [60]

[60] Diversos autores y textos utilizan el concepto de post-cinema y post-media. Entre ellos citaremos en diversos apartados a: JL. Brea, C. Guerra, P. Weibel y J. Laferla.

En segundo lugar, se puede observar como frente a la manipulación informativa de los medios de comunicación de masas y la construcción de una realidad que aún se presenta como objetiva, el discurso en el documental contemporáneo tiende a presentar los datos al espectador para que este mismo organice el material y saque sus conclusiones.
Esta posición independiente y crítica del control de los medios de comunicación de masas y de sus mensajes, comporta que el documental contemporáneo atine a una reformulación de los códigos del documental. Aplicando fórmulas propias del Arte Contemporáneo, donde se pone en duda el valor de la Obra terminada, se tiende hacia un proceso de trabajo, y por lo tanto a poner a disposición del espectador la información que la investigación documental ha generado.
En el caso de las instalaciones expandidas, además, la disposición del material en la sala permite que el espectador realice y programe su propio recorrido en el espacio de exposición.

De esta manera, no importan tanto los elementos vinculados con la construcción dramática, con sus clímax y sus finales cerrados, elementos más propios de la ficción, sino que se sugiere y se da información para que el propio espectador, si así lo necesita pueda ampliar información e involucrarse activamente en su búsqueda.
El Documental post-media, tal como se está denominando al documental de nuestros días y que desarrollaremos en su especificidad en capítulos posteriores, suele prescindir muchas veces de las fórmulas clásicas de montaje /edición que conducen a ciertas alegorías específicas o asociaciones manifiestas a partir del material audiovisual, de manera de dejar más abiertas las conclusiones. Alejándose de esta manera tanto de las finalidades de la propaganda como de las funciones pedagógicas.

De esta manera un "tema" no agota sus posibilidades en la linealidad del relato documental televisivo o cinematográfico, sino que permite la continuación extra-contextual en distintos medios. La información continúa en otros libros, otros trabajos documentales, material de archivo en diferentes hemerotecas, e Internet, y la posibilidad de acceso a estas fuentes de información, acompaña y configura el material expositivo.

Respecto a la renovación de los patrones en que estamos entendiendo las imágenes en movimiento a partir de la confluencia entre Arte y Cine, J:C. Royoux escribe: "Lo que se perfila hoy no es solamente el interés de los artistas por el cine, ni el improbable interés de los cineastas por las artes plásticas, sino sobre todo, y a partir de dos historias muy diferentes, la convergencia del cine y las artes plásticas en la configuración de un espacio de representación que transforma radicalmente las condiciones de enunciación de la imagen: el cine de exposición" [61]

---

[61] J.-C. Royoux, « Pour un cinéma d'exposition », Omnibus, no 20, avril 1997, p. 11-12.

Capítulo 2: Dispositivo y comunicación.

2.1. El dispositivo técnico como "corpus" comunicacional.

Tras el desarrollo en la primera parte de esta Tesis de una mirada sobre las prácticas de ruptura y la crisis de conceptos que han desencadenado un "desbordamiento" de la tradicional práctica Documental de tradición cinematográfica, pasamos ahora a situar en este segundo eslabón de la Tesis al "Documental Expandido" en lo que hace a su propia sustancia constructiva y comunicativa.

Aprovecharemos como punto de partida para este desarrollo, el concepto de "dispositivo" como elemento que denomina un conjunto de relaciones en las prácticas audiovisuales.

Habíamos definido anteriormente al dispositivo audiovisual como aquello que va de la cámara al proyector y donde se incluyen todas las fases que constituyen la comunicación a través de la imagen y el sonido: la cámara como técnica de registro, el sustrato de almacenamiento, el espacio de representación y la mirada del espectador como percepción compleja de un fenómeno de diversas dimensiones.

La funcionalidad del término estriba en que integra toda esta serie de funciones que son inter-dependientes y articula la relación entre técnica y procesos de lenguaje y percepción.

Hasta ahora el término de dispositivo técnico ha sido un concepto utilizado de manera preponderante por la "Institución Arte" (crítica de arte, comisarios, artistas) para establecer unas premisas formales relacionadas con las tecnologías del audiovisual, pero susceptible también, de brindar elementos de descripción y análisis por lo que hace a las estrategias expositivas.

Siguiendo a diversos autores como V. Flusser, P. Weibel y J.Laferla [62], utilizaremos el término de "dispositivo audiovisual" para introducir la influencia de las tecnologías de

---

[62] Peter Weibel. . "Future Cinema", catálogo de la exposición. ZKM, 2003.
Vilem Flusser: "Una Filosofía de la fotografía". Madrid: Síntesis. 1983. "El consumo fragmentario de la información". Revista Letra nº 54. 1998. http://www.flusserstudies.net/ Laferla, J: "El Medio es el diseño audiovisual" , 2008, http://www.javeriana.edu.co/Facultades/Arquidiseno/imaeven/foro_medio.pdf

la imagen sobre nuestra percepción y por lo tanto como mecanismo de creación de conciencia y conocimiento.

De hecho hablar de dispositivo audiovisual desde la Institución Arte ha sido un término válido para delimitar los valores intrínsecos de las prácticas artísticas cinemáticas adaptadas al espacio del Museo, donde se incluyen parámetros como: *"la duración de la Obra, el proceso de construcción, la materialidad del soporte, la imagen –o el cine mismo como objeto, la relación espacial y espectatorial con la imagen en movimiento".* [63]

Las prácticas audiovisuales "expandidas" que surgen a partir de los años 60 suelen estar categorizadas por la teoría y la crítica del mundo del Arte en función de su materialidad y estrategia expositiva, relegando cualquier atisbo de inclusión de relato audiovisual como dato relevante en la propia obra.

Antonio Weinrichter en un instructivo trabajo sobre la conflictiva pero abundante relación entre la Institución artística y la del Cine, señala como la focalización en los procesos determinados por el concepto de dispositivo, se utiliza muchas veces para menoscabar la capacidad narrativa del medio, ya que en este contexto del cine de exposición: *"Cualquier atisbo de narratividad hacía sospechosa la obra expandida... o simplemente descartable."*[64]

Analizaremos estas características otorgadas al dispositivo por parte de la Institución Arte como un concepto que se ha aplicado con una clara voluntad de poner límites a la hibridación audiovisual creando un tabique de separación entre la producción artística y la producción cinematográfica vinculada a la industria, pero también relegando a los márgenes del Arte, al cine experimental anterior a los años 70, sea éste ficción o documental.

Un cine experimental que había quedado relegado a una distribución marginal de los circuitos del Cine, pero que a partir de los años 90' encuentra en el Museo un nuevo circuito que lo saca literalmente de los sótanos de la distribución.

---

[63] A. Weinrichter Weinrichter, A. "Pasajes de la imagen. Documentales en el Museo". Postvérité, Berta Sichel (ed.), Centro Párraga, Murcia, 2003.

[64] Ibid.

En España la actividad didáctica y de revelación de estos cines experimentales se da por el impulso propagador del Museo de Arte Reina Sofía en Madrid con el ciclo “Cine y casi cine”, y la programación de “Excentrics” en el CCCB de Barcelona, donde se pone una antigua y nueva manera de hacer cine en confrontación con un nuevo público joven. [65]

Cabe pues, describir las relaciones y funciones que se establecen alrededor del “dispositivo” que en definitiva creó un marco de referencia básico de códigos institucionalizados que hicieron también posible la aceptación y la aparición de la “Obra audiovisual” en el Museo.

Cambios en el dispositivo:

Las propuestas de las vanguardias artísticas a lo largo del siglo XX han sido las que priorizaban la constitución de nuevos lenguajes de expresión y maneras de percibir las tecnologías de la imagen como una nueva dimensión de la percepción. La tecnología como expansión de los sentidos, como una nueva manera de observar y describir el mundo que nos rodea.

Las propuestas de la Modernidad en los trabajos de Bela Balasz y Epstein entre otros, [66] que anuncian la invención de la cámara como una tecnología capaz de desvelar lo real, han marcado una tendencia que a lo largo del S. XX han sido retornadas una y otra vez por los cineastas más rupturistas y movimientos de vanguardia.

No solo porque se manifestara una voluntad explícita de conformar un nuevo lenguaje audiovisual, diferente al basado en el texto, sino también por la cualidad intrínseca de estos lenguajes de despertar un nuevo tipo de percepción y por lo tanto de conciencia.

La incidencia sobre el propio dispositivo técnico por parte de las vanguardias supone una voluntad de provocar una vinculación física con el Medio, creando y revelando

---

[65] Es interesante observar como este fenómeno didáctico respecto a un cine en su momento marginal, se expande en las salas de los centros de arte contemporáneo de toda España, de manera de acercar a un público joven a instituciones museísticas que a-priori parecían no contar con la anuencia de este franja generacional.

[66] Para ampliar esta relación de la modernidad con el dispositivo, ver Sadoul, G.: Historia del cine mundial: Desde los orígenes hasta nuestros días.. Buenos Aires: S. XXI. 1987, pág. 186.

distintos estados de conciencia inducidos. Aquello que también entendemos por comunicación.
El aparato técnico es capaz en este sentido de desvelar la realidad, y como consecuencia de ello, de despertar la conciencia del espectador a nuevas maneras y percepciones para entender su entorno y su persona.
En el caso del Movimiento Constructivista en Rusia este desvelamiento de *"lo real"* se aplica al desarrollo de una conciencia revolucionaria de clase. En años posteriores, mediante las propuestas del movimiento minimalista en los años 60, a un estado de conciencia que desvele el propio discurso soterrado en el dispositivo, es decir a un estado de conocimiento de los procesos de construcción y el desenmascaramiento de la ilusión figurativa.

La separación de ámbitos entre la función físico-biológica del dispositivo - relacionada con los mecanismos de percepción-, frente a la capacidad narrativa del medio ha creado algunos malentendidos y antagonismos a lo largo de la historia del medio audiovisual. La utilización conciente del dispositivo como elemento que subyace al propio discurso audiovisual, fue generalmente tildada de formalismo, frente a los contenidos dramáticos de las formas narrativas.

En este sentido, cabe volver a focalizar la atención en la propia historia del cine donde se sitúa a Abel Gance, y a quienes experimentaban con nuevas técnicas de comunicación como la polivisión, la multipantalla y la multivisión, dentro del ámbito del "formalismo", desmarcando así la capacidad de desarrollo de nuevas narrativas vinculadas a cambios en el dispositivo.
Para narrar la campaña de Napoleón en Italia del año 1796, Gance utilizó en su film un sistema panorámico especial con tres pantallas y tres proyectores al que denominó Poli-visión, y que le permitía mostrar tres acciones simultáneas, en forma de tríptico.
La complejidad del proceso de producción y la ruina económica que golpeó a Gance tras su hoy célebre "Napoleón" situaron a la experimentación narrativa en multipantalla en los márgenes de la industria cinematográfica.
Cuando Gance propone un contrapunto entre las pantallas que integran la Polivisión, "de lo que se trataba, pues, era de proponer la idea de una pantalla de tamaño variable acorde con las necesidades dramáticas, un proyecto que se compadecía perfectamente con su genial intuición de utilizar esas dos pantallas más como un contrapunto que

como simple expansión de la imagen central" [67]. Un contrapunto de imágenes como fórmula narrativa compleja de asociaciones abiertas, muy diferente a la planteada por el esquema eminentemente lineal de la narrativa literaria.
JM Català apunta también en su texto respecto de la marginación de Gance: "Abel Gance siempre ha ocupado un lugar incómodo en la historia del Cine: demasiado lejos de los pioneros como para que su aislamiento supusiera una virtud, demasiado cerca de la vanguardia como para que lo asimilara plenamente la industria, aunque también estuviera excesivamente cerca de esta como para que los distintos movimientos vanguardistas lo aceptaran en sus filas. Su desmesura lo aísla y sus propuestas no crean escuela…" [68]

El dispositivo como forma de percepción y conciencia:
La nueva conciencia que proponían las vanguardias políticas y artísticas a comienzos del S. XX, iba pareja al surgimiento de nuevas tecnologías que propiciaban diferentes formas de intercambio social, de modos de producción y de percepción del entorno.
Pasados casi un siglo desde entonces, quizá debamos entender hoy día la percepción audiovisual como la gestación de un "estado de conciencia inducido", no la conciencia del "hombre nuevo" que proponían Lenin y Einsenstein al hablar del cine de propaganda como expansión de la conciencia de clase, sino la conciencia de un tipo de sujeto sometido al discurso hegemónico del poder, al ritmo de la producción y consumo de bienes y de un contacto mediatizado de la información y el conocimiento.
Esta "conciencia inducida" que surge con la sociedad de masas y los medios cinemáticos a comienzos del S. XX inaugura una nueva fase técnica de categorías singulares. *"Una fase técnica no presencial de la comunicación donde el contacto entre sujetos se produce de manera cada vez más mediatizada y mediada por la tecnología."* [69]

Esta fase técnica no presencial de la comunicación basada en forma prioritaria en los medios audiovisuales es analizada por el teórico de la comunicación Vilem Flusser,

---

67 J.M. Català: "Formas de la Visión Compleja". Valencia: Archivos de la Filmoteca, 2004.
68 Ibid.
69 Peter Weibel. "El Mundo como interfaz". Revista El Paseante, nº 27-28. Madrid: Edicones Siruela.1998.

como una ruptura de las formas establecidas de la escritura y el texto, frente a los nuevos paradigmas que surgen en una cultura donde se imponen las formas basadas en la comunicación visual. Pérdidas, rupturas, ventajas e incógnitas que se generan por el hiato que encontramos entre una cultura con el texto como base, frente a una de la imagen.

En este sentido es interesante observar en la obra de Vilem Flusser una arquitectura constructiva basada en la concepción de lo que él denomina como una*"historia de la cultura"*.

Una historia de la cultura que se pone de manifiesto y se construye a través de los cambios en el dispositivo técnico, o lo que Flusser denominaba: "técnicas culturales".

Flusser discrimina cinco pasos fundamentales, o saltos cualitativos, en la historia de los hechos de cultura: Desde los más primitivos y orgánicos que implican una inter-actuación con la materialidad de los objetos hacia una abstracción o des-materialización del mismo.

Utilizaremos una numeración hacia el cero, tal como la realiza Flusser en sus trabajos:

4.- Orientación espacio/temporal en el mundo real de cosas y de los objetos en movimiento.

3.- Arquitectura, escultura, monumentos, artefactos.

2.- Imagen: clásica, pictórica (imaginativa), imagen técnica (teórica, conceptual)

1.- Texto lineal, escritura en el código alfanumérico

0.- la dimensión-cero, números puros, algoritmos.

Las primeras tres fases (4-3-2) podemos entenderlas como la creación sofisticada de herramientas técnicas y conceptuales en un mundo de la transformación de la materia.

Cabe sí, matizar la forma en que Flusser ubica la aparición y función del texto: para Flusser, el texto lineal propio de la escritura, surge en un momento posterior al primigenio de la imagen, y es precisamente una manera de resituar los componentes mágico-descriptivos de la imagen (punto 1.-).

El advenimiento de la digitalización y los procesos numéricos, es una nueva resituación de nuestra concepción y percepción del entorno, pasando de la linealidad y

horizontalidad del texto a un nuevo marco de percepción y comunicación que vendría a resituar los componentes mágicos de la imagen, aunque ahora en otro nivel. [70]
Es difícil no asociar esta descripción de los pasos de la historia de la cultura, con la realizada por Macluhan en la década de los 50 y 60´.
Los afortunados aforismos de Macluhan resaltaban las características y la peculiaridad del propio *"Media",* más que los contenidos que estos transmitían. "El medio es el mensaje", y la descripción de la "Nueva Aldea Global", a partir de los imputs de la nueva cultura de la imagen y el sonido, tienen alguna resonancia conceptual con el trabajo de Flusser, aunque difieren sus métodos de construcción y sobre todo las conclusiones a donde se dirigen dichos trabajos.

Flusser construye siguiendo un método dispersivo, de manera que sus iluminaciones inacabadas, permitan *"abrir puertas de lo que nos sucede en el misterio de la aplicación tecnológica*", y precisamente deja abierto este misterio de las relaciones que se avecinan en esta nueva fase cultural donde el sujeto debe enfrentarse a lo que pierde y a la que gana, en una fructífera relación entre tradición y modernidad. [71]

El período cuando Mcluhan desarrolla su caracterización de los medios, es sumamente importante, ya que a través de los rasgos y elementos constitutivos de cada *Media*, Mcluhan *"es el primero en notar la principal diferencia introducida por la imagen electrónica: su naturaleza "mosaicada", resultado de su constitución a través de líneas de barrido, lo cual le confiere condiciones de definición y profundidad de campo completamente diferentes del cine, así como de modos de recepción también distintos. En ese mismo período, surge un nuevo medio –el video- y en su primera fase también va a optar por el camino de la especificidad".* [72]

Mcluhan que venía de la crítica literaria y la lingüística fue sintetizando sus conceptos de manera tal que finalmente llegó al "slogan". No fue casual que se creó un público

---

70 Siegfried Zielinski: "V. Flusser, breve introducción a su filosofía sobre los medios de comunicación de masa". Conferencia del Seminario sobre Flusser del 4 de Marzo 2004. Revisado para su publicación: http://www.mecad.org/unesco.htm

71 V. Fluser. "El consumo fragmentario de la información". Revista Letra 1998.

72 Machado, A., "Convergencia y divergencia de los medios", Revista Miradas: http://www.eictv.co.cu/miradas/index , 2008.

afín en las agencias de publicidad y las incipientes multinacionales de la comunicación, y fue más un gurú de la "Aldea global" que un observador crítico de la contradictoria realidad que motivaban los grandes cambios técnicos y sociales de su tiempo.

Flusser, menos positivista y más crítico con los usos y funciones de la tecnología, subraya que en los cambios que se suceden en la historia de la cultura, el ser humano no solo perdió algo, sino que cada paso ha significado la aparición de nuevas capacidades y cualidades.

Tomaremos como punto de referencia el nivel 0, donde según Flusser se produce un cambio importante de los paradigmas habituales: "de la subjetividad, se pasa a la proyectividad".

Flusser suele jugar con la raíz etimológica de las palabras: Proyección, proviene del término latino Proiere: tirar hacia fuera o hacia delante, lo que denota una acción constructiva. Significa también modelar la forma de algo. "Un proyector no solo es una máquina que lanza imágenes, es también un planificador, un diseñador". [73]

En los inicios de la modernidad, momento clave en el desarrollo actual de la cultura, a la vez que un punto de inflexión de constante referencia para Flusser; estos matices connotativos, estos conceptos que crean acción, se expresaron con gran fuerza en las prácticas experimentales de los alquimistas: La etapa más elevada de la transmutación desde una materia básica hasta el metal preciado y precioso, brillante, se llamaba proiectio." [74]

En esta nueva inter-subjetividad de la proyección, las imágenes nos alejan cada vez más del mundo material. La computación, la informática como forma de pensar en números es un "pensamiento formal, totalmente abstracto", de manera que *"al pasar por la dimensión-cero (números puros) perdemos mucho, perdemos casi todo lo que resultaba tan valioso para nosotros en la tradición europea de la ilustración, de la conciencia crítica....".* Perdemos la relación directa con lo orgánico en pos de un mundo virtual. *"Pero potencialmente ganamos mucho – a lo mejor algo que todavía no somos capaces de nombrar...".* [75]

---

[73] V. Flusser,. Una filosofía de la fotografía.. Madrid: Síntesis 1983, pág. 166

[74] Siegfried Zielinsky op.cit. pág 2.

[75] Siegfried Zielinsky op.cit. pág.3

La descripción y análisis de esta "Caja Negra" tal como él denominaba al misterio al que nos empuja una nueva fase cultural y que se manifiesta en la relación entre el in-formar (dar forma) y el comunicar, es el trabajo teórico al que se aplicó Flusser.
Proyectar en esta dimensión contemporánea del algoritmo, es para Flusser una vuelta a los dibujos primigenios del Pony en la cueva, donde se crea una relación mágica para cazar. Mundo del simulacro que hace posible otra forma de contemplación, de juego y de acción con el mundo.

Tanto para Mcluhan como para Flusser, los cambios en las tecnologías mediante las cuales representamos y comunicamos con nuestro entorno influyen y configuran una percepción determinada del mundo. Decía Mcluhan que la linealidad del lenguaje escrito se corresponde con la expansión horizontal y terrestre de occidente desde el imperio romano; mientras que la preponderancia de la oralidad en las civilizaciones africanas promueven un orden vertical y trascendente que conecta la tierra con el cielo. [76]

Esta categorización de las respuestas culturales auspiciadas por el dispositivo técnico implica quizá una primera fase de discriminación de las formas en que un "Media" crea un herramienta que desarrolla nuevas relaciones espacio-temporales e imaginativas.
Esta primera discriminación mediática que propone Mcluhan, se amplía con los análisis de Flusser aunque ambos dos sitúan la especificidad mediática como la base de su discurso.
Quizá entremos hoy día, a partir de la inter-conexión y convergencia post-media, en una nueva manera de entender el dispositivo y sus variaciones que la aceleración en los cambios tecnológicos comporta.
Para Flusser: *"Cuando el fotógrafo mira el mundo a través de la cámara no lo hace porque el mundo le interese, sino porque está buscando otras posibilidades de fabricar informaciones y de evaluar el programa fotográfico. Su interés se centra en la cámara, y el mundo no es para él más que un pretexto para la realización de posibilidades de la*

[76] MCLUHAN, Marshall. Comprender los medios de comunicación. Barcelona: Paidós, 1996. 1ª ed. Understanding Media, McGraw Hill, 1964.

cámara". Y sintetiza: "La estructura de la condición cultural está encerrada en el acto de fotografiar, no en el objeto fotografiado." [77]

El valor de la obra de arte en sustrato técnico, el arte electrónico y digital, han sido aceptados e integrados por la institución museística y la historia del Arte, a la vez que por los "estudios culturales" y el mundo de la Academia universitaria.
Desde entonces, las prácticas artísticas y los códigos de reconocimiento de la tecnología como vehículo artístico vienen acompañados de un discurso sobre los cambios en la percepción que cada nueva materia/tecnología aporta.
De ahí que en la Institución Arte se ponga el acento en el propio dispositivo como base del surgimiento de nuevos paradigmas, a despecho de las renovaciones en las propuestas narrativas propias del "cine literario".
De ahí también, que algunas veces la renovación técnica sea tan bien recibida por el mundo del arte aunque esto la arrastre a la fascinación periódica por la novedad, es decir, por la Moda.

Pero si bien la dimensión de análisis y prospección de un nuevo terreno que abrieron las propuestas mediáticas de Mcluhan y Flusser, nos acercan hoy a esta nueva propuesta analítica sobre la convergencia de medios; también es cierto que esta "historia de los hechos culturales" supone una construcción metodológica con ciertos sabor abstracto/universal y un punto de vista antropológico (en relación a la especie humana) que no se manifiesta en relaciones sociales y de poder concretas.
Entre los críticos del pensamiento y escritos de Flusser están los que entienden que la "historia de la cultura" propugnada por Flusser "*es un concepto abstracto y sin asidero en el espacio y el territorio real donde se desarrolla una cultura, buscando universales abstractos que no remiten a ninguna cultura existente"*. [78]
Lamentablemente Flusser murió en un accidente de coche (colapso de su relación con el espacio-territorio que según decían sus críticos, Flusser precisamente no siempre tuvo en cuenta) en el año 1991; aunque dejó abierta una línea de análisis y pensamiento que otros han continuado.

---

77 Fluser, V. Una filosofía de la fotografía. Madrid: Síntesis 1983, pág.28-34.

78 ver JL Carrillo: "Cultura: ¿sacralización de lo banal?". 2008. http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/cultura1.pdf,

Entre sus discípulos, Peter Weibel, reinterpreta en sus textos una evolución de las herramientas técnicas y una teoría del simulacro, del mundo virtual como maqueta de análisis y conocimiento, tal como hemos comentado en capítulos anteriores. [79]
Como comisario y teórico de las relaciones entre ciencia , arte y tecnología, Peter Weibel ha realizado además una de las exposiciones más interesantes sobre la imagen expandida: "Futur Cinema" en el ZKM.

La diversidad de textos que integran el extensísimo catálogo de la macro-exposición del devenir histórico de las diversas maneras de "proyectar" la imagen hace hincapié en el concepto flusseriano de "dispositivo" de manera de encontrar nuevas correspondencias entre ciencia, arte y comunicación.
La exposición de "Futur cinema" en el ZKM (Centre for Art and Media Karlsruhe) del año 2002-2003, incluyó desde la polivisión, la multipantalla, la Videoinstalación, el cine expandido y el *"Screen art",* incorporando también nuevas estrategias de exhibición de la imagen donde el factor dispositivo y la narratividad no son excluyentes, sino que se produce un tipo de estrategias híbridas de relato múltiple.
En este sentido la exposición propone la creación de nuevos paradigmas y patrones de observación y análisis para acercar las visiones limitadas de la historia del cine hacia la narrativa y la del arte hacia el *"el propio aparato",* en una nueva confluencia. [80]

---

[79] P. Weibel, 1997, op. cit.
[80] Timothy Druckrey. ZKM: Futur cinema, "situational realities", 2000, pág 62.

2.2• El cine experimental: la polivisión, el cine expandido y multimedia.

La invención del cinematógrafo creó un espacio de contemplación compartida de las primeras imágenes en movimiento. Cine, público y sala formaron entonces un tandem que tendría un monopolio exclusivo hasta la invención de la TV y que se extrapolaría años más tarde al coto cerrado del hogar mediante el ordenador, volviendo así a la contemplación individualizada de los primeras artefactos pre-cinematográficos de la producción de imágenes en movimiento.

Esta capacidad del medio cinematográfico de convocar al público en una sala frente a una pantalla de grandes dimensiones motivó la ambición de los inventores-empresarios al estilo Edison y también a activistas políticos y artistas que en esta primera época comienzan a situar al cine como una herramienta de comunicación para el despertar de la conciencia del individuo y de las masas.

En las primeras dos décadas del S. XX, en un contexto político álgido, el Movimiento constructivista en la URSS se volcó en la producción y exploración de la herramienta cinematográfica de manera de transmitir la buena nueva de la revolución.
Esta exploración de las capacidades comunicativas del medio audiovisual propiciaron el desarrollo de fórmulas hasta entonces inéditas: comenzando por sacar el cine de las salas urbanas y llevarlo al mundo agrario en trenes donde los vagones hacían las veces de laboratorio de revelado y sala expositiva (Vertov y Mevdekin); pasando por la representación ficcionada de acontecimientos de índole histórica (Einsenstein); hasta los nuevos espectáculos de masas donde la multiproyección en varias pantallas sugerían nuevos espacios de representación, de fascinación visual y de plasticidad expresiva:
grandes actos de masas con actuaciones experimentales donde cientos de personas en grandes espacios públicos acompañados de proyecciones cinematográficas inauguraban un nuevo ámbito de trabajo que si bien utilizaba el medio cinético como fondo de una puesta en escena más bien teatral, abría nuevas formas de interacción entre el espacio expositivo, el público, y los actores. [81]

[81] BBC- Vídeo: "Arte y Revolución, 1972"

Nacían de esta manera nuevas formas de puesta en escena y de representación. Podía tratarse tanto de una obra de teatro apoyada por múltiples proyecciones cinéticas, como un cine apoyado en el texto y la representación actoral en directo.
Se buscaban de esta manera fórmulas mixtas de representación que permitiesen el surgimiento de nuevos temas y de nuevas maneras de situar la relación con el espectador. La dinámica participativa de la Revolución de Octubre hizo posible la mancomunión de esfuerzos entre creadores de diversos medios y tendencias en una tarea de hibridación sin precedentes. El nacimiento del "hombre nuevo" debía ir acompañado de un nuevo tratamiento de la técnica y de nuevas formas en la representación.

En los primeros años de la revolución en Rusia, el encuentro entre creadores provenientes de distintos medios tradicionales como la arquitectura, la pintura, la escritura o el teatro y el activismo social y político enmarcado en nuevas prácticas artísticas fue acompañado de un marco de reflexión donde teoría y práctica intentaban crecer conjuntamente.
La teoría intentaba visualizar nuevos caminos por recorrer que la urgencia de la acción no contemplaba.
El Cine símbolo de la Modernidad, del progreso y el desarrollo técnico, junto a su capacidad de generar una nueva forma de representación fue el campo de acción preferido de muchos artistas-activistas que intentaban conciliar arte y propaganda.
El montaje cinematográfico con su capacidad de generar un ritmo acorde al "tempo" acelerado de la máquina y de ampliar el significado y el sentido de la narrativa visual mediante asociaciones inéditas y conceptos abstractos fue el que más reclamos de experimentación motivó dentro del ámbito cinematográfico del Constructivismo.

Las investigaciones sobre el montaje cinematográfico que desde Kuleshov (1912) en adelante, van a plasmar la búsqueda de un lenguaje expresivo mediante formas de asociación visual, donde se sugería que 1+1=3:   **"**Una imagen + otra imagen generan un concepto que no pertenece a ninguna de ellas". [82]
Es decir que el valor de una imagen no se encuentra en sí misma, sino que es consecuencia de la imagen que la precede y la sucede. Ese valor es más consecuencia de

[82] Eisenstein, S. "El sentido del Cine". Buenos Aires: Siglo XXI. 1994.

un juego de oposición, contrapunto y asociación que un valor estético o de significado en sí mismo.

Se proponía el ejemplo del ajedrez para explicar esta condición de la imagen cinematográfica: el valor de una pieza no está definida en sí misma, sino en la relación con el conjunto de piezas del tablero. Ejemplo que entronca con el pensamiento lingüístico estructuralista auspiciado a comienzos del S. XX por Sausurrre, ya en auge en la época en que Einsenstein analizaba el cine como un lenguaje con sus propias características.

Pasados los primeros años de la primavera revolucionaria en la URSS, y ya tras la Segunda Guerra Mundial, la experimentación sobre el dispositivo cinematográfico desapareció de la Rusia Stalinista, pero al este del muro la investigación y las propuestas multimedia continuaron vivas.
Los trabajos de Joseph Svoboda, Alfred Radok y Raduz Çinçera en Checoslovaquia en la década de los 50 y 60 crearon un medio contaminado entre teatro, cine, danza, performance y música a partir de la búsqueda de una representación múltiple en lo que ellos llamaron la "Linterna Mágica" (proyección + actores en directo), el Polyekran (multiproyección en varias pantallas) y el Kinoautomat (un modelo interactivo con el público).

Estos primeros pasos para generar una nueva representación a partir de la imagen cinética, ligada no sólo al ámbito temporal de la imagen (la "imagen tiempo" o el transcurso temporal como elemento intrínseco de las imágenes en movimiento), sino también con vocación de reestructurar el espacio y la narración ha continuado a lo largo de toda la historia de la imagen en movimiento, de manera de ampliar, desestructurar y romper los condicionantes del cine más vinculado a la industria o el llamado Cine institucional.
Solo quizá, que estas operaciones cinéticas vinculantes con el espacio de representación quedaron siempre relegadas a un ámbito experimental y marginal de la distribución del cine hegemónico.

El control de este espacio, las salas de cine, que se consolida con el paso de los años como la forma hegemónica que define la norma cinematográfica, no sólo potenciaría la

forma de una Industria de carácter multinacional, sino también, un modelo de representación que se intenta perpetuar y que sirve a las formas dominantes de la economía, la producción y el conocimiento.
De esta manera podemos situar las propuestas desidentes sobre el espacio de percepción y de nuevas relaciones entre espectador-obra como una manera de poner en cuestión los modelos de producción y también los modelos de representación dominantes.

Mucho del cine experimental creado hasta los años 60 ponían en cuestión la linealidad narrativa y la lógica constructiva del cine tradicional (todo el cine surrealista, desde Buñuel y Dalí, pasando por Maya Deren, hasta llegar al cine abstracto y conceptual del movimiento Fluxus y las propuestas del cine estructural). Es a partir de estos años, con las aportaciones experimentales surgidas desde el ámbito del Minimalismo que se comienza a hacer referencia conciente y sostenida sobre el espacio de proyección.

En general las propuestas denominadas de vanguardia o experimentales en relación al dispositivo cinematográfico a lo largo del S. XX han hecho hincapié en propuestas convergentes y que pueden sintetizarse en algunos apartados comunes:

- Por un lado se hace patente la crisis del pensamiento positivista respecto de una representación objetiva y se quiere hacer conciente al espectador sobre la complejidad en la descripción de lo real y por lo tanto de la relatividad del punto de vista del autor. Se desea ampliar este marco introduciendo en el discurso cinético las limitaciones a que nos somete el propio medio.

- Se incorpora la importancia del contexto y del propio dispositivo cinematográfico (la cámara, el celuloide, el proyector, la sala) como tema/forma y como canal de comunicación entre el creador y el público.

- El ”aquí y ahora”, el “espacio de ejecución” que es un concepto fundamental en el desarrollo de la música contemporánea a partir de J. Cage, se intenta hacer sentir como una dimensión desde la que situar el acontecer cinético, de manera de salir de la ilusión de realidad que potencia la ficción convencional.

- La experimentación como manera de otorgar un nuevo status ontológico a la imagen y a replantear sus códigos de representación. En general, el cine experimental no intenta reproducir la realidad, sino más bien interpretarla o exponer la manera en que somos capaces de percibirla.

Los artistas que integraban el movimiento Dadaísta y el grupo Surrealista manifestaron su interés por la imagen en movimiento ya en los primeros años del siglo XX, a través de trabajos donde los juegos "retinianos" (juegos de percepción) mediante el celuloide tuvieron especial carácter de ruptura respecto a la narración convencional.
Se trabajaba en esos años la pixelación y los "Rayogramas" (movimiento animado de objetos quietos en Man Ray), la sobreimpresión, el sentido de la música en el ritmo de la imagen (El ballet mecánico de Leger), la luz como elemento de formas puras (Walter Ruttmann) el movimiento y su pregnancia perceptual (Duchamp). Se expandía así la idea de un cine experimental no narrativo con base en la luz y el movimiento. Se proyectaba desde este ámbito relacionado a la vanguardia artística la idea de que el cine era algo más que una fuente de relatos de tramas dramáticas.

Esta propuesta de vanguardia que intenta forjar una conciencia pública sobre la capacidad de la cámara en poder mostrarnos una nueva realidad, sugiere que el desarrollo de nuevas herramientas técnicas nos abre los ojos y la mente a un nuevo espacio-tiempo. La máquina no reproduce lo real, sino que configura una idea de lo real acorde con su programa (extrapolando de esta manera las propuestas de Vertov a los términos acuñados por V. Flusser).
Para la vanguardia cinematográfica de la época, pero también literaria y teatral (Vertov, Ruttmann, Tretiakov, Einsenstein, Brecht) romper la ilusión de realidad que sugiere el medio cinematográfico, y que mueve a la manipulación, supone acentuar las formas comunicativas que promueve el propio dispositivo técnico. Esto desvela los mecanismos de construcción de lo real, a la vez que genera la participación activa del espectador, anulando la *"venda de la emoción"* propia de lo que Vertov denominaba despectivamente las formas románticas de los medios burgueses como el teatro y la literatura.

Para los autores experimentales del cine de la primera época que abarca un período que finaliza con la 2º Guerra Mundial, la importancia del medio audiovisual no estriba tanto

en su capacidad de crear ilusión de realidad, sino precisamente en su función de generar fruición, conocimiento, conciencia.
Un saber ligado a nuevas formas de representar lo real, de visualizar el comportamiento humano en sus gestos y en sus relaciones sociales, conocimiento de la historia y del espacio compartido.
Vinculación entre ciencia, arte y tecnología que desde el Renacimiento europeo había convocado las sinergias de innumerables creadores, y que con la plasmación de la imagen en movimiento parecía encontrar nuevos caminos en el contacto masivo del público.

La experimentación en los formatos proyectivos y en la capacidad asociativa y narrativa de la imagen continuó a lo largo del siglo XX, aunque la instauración de un claro monopolio en la distribución internacional condenó a la marginación a los referentes experimentales hasta nuestros días, donde, como vamos observando, el hiato entre creación plástica y creación visual va desapareciendo, por lo menos en lo que se refiere al espacio expositivo.

El Multimedia o el Intermedia fue una suerte de invento, una práctica ligada conceptualmente al "collage" donde se aunaban técnicas que habían evolucionado a lo largo de prácticas mixtas en formas y caminos paralelos investigados por artistas como Kurt Schwitters, Duchamp, Picasso, Picabia, Jhon Heartfield, Lissinsky, Moholy-Nagy y un largo etcétera.
En los comienzos más que de productos multimedia, quizá debamos hablar de artistas multimedia, donde la hibridación y el intercambio de técnicas y conceptos crearon grupos de artistas afines ideológicamente, que a la manera de las células políticas de la izquierda revolucionaria constituyeron núcleos de energía propiciadores de cambios revolucionarios.

La gran expresión vital de estos grupos de artistas, con el interesante enjambre de ejemplares que los constituían, y que hoy se definen en la academia como las "vanguardias históricas", trabajaron el multimedia como manera de llevar adelante un nuevo programa de acción con las nuevas tecnologías emergentes, y como una manera, según ellos expresaban, de incorporar las técnicas del proletariado industrial frente al individualismo burgués y las reminiscencias del Arte romántico.

El trabajo grupal y el intercambio de técnicas y conceptos –dio un fuerte empuje al cine experimental, y a la incorporación de elementos conceptuales y fácticos de otras disciplinas. La promesa de la industria del cine como forma sinfónica, como suma de todas las artes que convergían en sus estudios era una idea que ya se había cumplido, pero antes que Hollywood, sea lo que hoy conocemos.

En esta atmósfera de rico intercambio, la influencia de los músicos como actores dinámicos, mediante la incorporación de los cánones de la música al procesamiento de imágenes en movimiento, tanto en la cinematografía de comienzos de siglo – con Vertov, Ruttmann y Einsenstein entre otros- continuó años más tarde con la gran influencia ejercida por Jhon Cage en todo el movimiento experimental y específicamente en el "Fluxus" de los años 50.

La gran aceptación de los métodos y propuestas de Cage con un elevado número de discípulos posteriores, ha sido fundamental para el desarrollo del concepto de una imagen-ritmo, en oposición o contrapunto a una imagen-narración.

Estas propuestas adoptadas desde el comienzo en los trabajos con imagen electrónica (el Vídeo), y que dieron pie a la creación de nuevas estructuras narrativas y modos de representación, fueron asimiladas en años posteriores por el mercado y usos sociales, desembocando en su vertiente más convencional en el Videoclip y también en las últimas tendencias de los Video- Jockeys.

De igual manera a esta influencia de los músicos en la trayectoria de la imagen en movimiento, podemos detectar las influencias provenientes de la gente del teatro, la fotografía, de la escritura, del baile y de los negocios, que crearon nuevas manera de hacer y pensar en el ámbito del Arte electrónico.

De alguna manera el Cine ya nació multimedia, en el sentido que le estamos dando aquí, como una mezcla de las técnicas de la revolución industrial, sus cánones culturales y contradicciones: la alta y la baja cultura, el campo frente a la ciudad, tradición frente a modernidad, sonido, ritmo, movimiento.

Su propia configuración técnica permitía también jugar con varias opciones en un amplio abanico que va de lo convencional o lo experimental. Como reseña P. Weibel: El sistema clásico del cine, con sus figuras básicas: el proyector, la pantalla, la banda de sonido, el director, la cámara, los movimientos de cámara, la sala de edición, el montaje, etc., fue concebido como una convención de un sistema de variables que

podría cambiar en cualquier momento. En vez de un proyector pueden servir un espejo y un rayo de luz…, se puede trabajar con la cámara como proyector, con la gente como pantalla, etc.” [83]. Permanecen los mismos elementos, pero varían su posición en el conjunto. A estas variaciones les aplicamos el término de experimentación.

Los adelantos técnicos surgidos a partir de la época de la invención de la imagen electrónica, y particularmente con la llegada de la imagen digital han posibilitado que este sistema de variables pueda desarrollarse y trastocarse.

El gran desarrollo de la tecnología digital ha hecho posible ejecutar conceptos propios del trabajo artístico con medios técnicos, desarrollados y llevados a la práctica durante los años 1960 y 70, como ser la instalación expandida en el ámbito espacial y el de la participación activa del espectador.

En este sentido el desarrollo técnico hizo posible cumplir ciertas utopías y prácticas experimentales de años pasados: Jeffrey Shaw, una de los iniciadores del “Intermedia” en los años 70, época de auge experimental, señala que los grandes adelantos del cine experimental y del cine abstracto ya se habían dado en la Alemania de los años 20, aunque quedaron luego truncados debido a factores diversos:

“Por un lado la complejidad técnica de sus procesos y la impaciencia de muchos artistas frente a las dificultades de las nuevas tecnologías”. Por otro, “por el surgimiento del fascismo, el empobrecimiento de la población y la falta de cooperación y solidaridad entre creadores.” [84]

El desarrollo técnico del procesamiento de imágenes a partir del software digital permitió que el costoso proceso industrial de antaño, costoso en tiempo y en material, se pueda cumplimentar a mucha velocidad, sintetizando la complejidad de los procesos, aunque aumentando la complejidad de las variables.

La gran evolución de la imagen digital y la sofisticación de los procesos generadores de imágenes virtuales, crea así una estética de la complejidad en el mundo multimedia, y por su contrario una estética del “low cost” que remarca la simplicidad de las técnicas utilizadas.

---

83 Weibel, Peter “Jefrey Shaw: a user’s manual”, 1997.

84 J. Shaw-ciatado por Heike Helfert (Technological construction of Space-Time. Aspect of Percepction. “Futur Cinema”, catálogo de la exposición. ZKM. 2003.

Desde la aparición de la cámara doméstica, la handycam, grabar como una más de las millones de cámara que circulan por el planeta se ha transformado en un gesto de identidad para el mundo del multimedia, en especial en los productos vinculados a la Institución Arte.
La estética del "directo", de las técnicas documentales propias del "cine de observación", configura un tipo de estética que parece obviar todo artificio técnico-estético y profesional, de manera que el usuario del *dispositivo*, cumple los límites del *programa* de la propia cámara, asumiendo así un aparente contacto directo con el referente.
Se graba entonces de manera tal de crear conciencia en el espectador sobre el referente descrito, pero además ahora con la presencia implícita del "yo grabo" en las señas del estilo de grabación y con la propia voz del autor que muchas veces asoma en la acción.
Esta importante seña de identidad que ahora incorpora el *"programa de la cámara"* –donde se aúnan técnicas documentales tradicionales y el sujeto de la enunciación se torna presente-, aparecen como guiños al espectador, pero también al comisario o curador artístico, politizando el programa y creando a la vez una especial forma de representar lo real.
El activismo en el mundo artístico se entronca de esta manera con el programa de la cámara que hace posible un particular sentido de la transparencia en el análisis y captación de "lo real". Un sentido que tensa la conflictiva relación entre ideología y dispositivo.

El contrapunto que sugiere el multimedia contemporáneo en relación al documental, estriba en que este, en su forma más convencional promueve la mirada única de una cámara que se apropia de toda la verdad. Por el contrario, el multimedia hace posible múltiples variables de datos que suponen otras fórmulas de enunciación de las técnicas de representación documental tradicionales.
Sin embargo el documental multimedia se presenta como un relato coherente de la realidad, enriquecida si se quiere por nuevas alternativas narrativas y puntos de vista en pleno juego de asociaciones y contradicciones; y con la certeza de que lo artificial del proceso multimedia es una percepción que enriquece el modo de representación de una realidad, que hoy día se entiende compleja y no delimitada a una verdad unívoca.

Después de un siglo de crítica y discusiones sobre el conocimiento científico y de la simplificación que supone una *imagen-espejo* de lo real que tiende más a la manipulación que a su comprensión, el panorama contemporáneo nos presenta, a diversos autores documentales que buscan ampliar sus técnicas de registro y de construcción de un verosímil de lo real.

Pero del otro lado del espejo, parece ser que aún, a pesar de la handycam y demás utilitarios digitales, el espectador, sobre todo el televidente, es capaz de confundir, fundir y entrelazar, imagen y realidad.

En este ámbito, el Multimedia en forma didáctica insiste en la artificialidad de los procesos de representación y configura un tipo de comunicación que permite abrir nuevas perspectivas fuera de los canales convencionales del cine y la TV.

2.3.- El cine experimental a partir de los años 60.

La experimentación desarrollada a partir de los años 60 con el cine y los nuevos formatos emergentes, demuestra un deseo de salir del espacio convencional pictórico (la tela) y de la superficie plana bidimensional de la pantalla (la tela).
En los años 60 la pantalla de cine ya se había convertido en algo múltiple o móvil, plana o curvada, o reemplazada por otros materiales como agua, madera o utilizando laterales y fachadas de edificios. Esta utilización de diferentes formatos, superficies y espacios de proyección introdujo la utilización de la multipantalla, y la expansión de la proyección audiovisual en el espacio de la sala.

Se pueden distinguir 3 fases en estas nuevas propuestas:

- El cine experimental a partir de los años 60,
- El Vídeo a partir de los años 70
- El cine Digital.

Con el cine experimental de los años '60 se produce una apuesta conciente sobre la materialidad y la técnica del hecho fílmico, lo que va de la cámara al proyector.
La gran cantidad de trabajos que se generan en esta época ganan nuevos canales de difusión y formas de contacto con el mundo de las artes visuales, dejando la marginalidad del cine de experimentación anterior. Una experimentación que no era vista como lo que se consideraba "cine" (convencional), pero que tampoco era capaz de generar espacios y canales propios.

En referencia a este nuevo cine de carácter experimental, Chrisse Iles destaca:
"Los artistas minimalistas comprometieron al espectador en una experiencia fenomenológica de los objetos en relación con las dimensiones arquitectónicas de la galería –no con el espacio pictórico- transformando el espacio real en un campo de percepción. Los artistas que trabajaron con la imagen proyectada desplazaron las coordenadas de este campo de percepción de la arquitectura radiantemente iluminada de

la galería, al oscuro y ensoñador espacio del cine. En este híbrido de cubo blanco y caja negra, cada modelo de espacio daba forma y modificaba las características del otro”. [85]

Este intercambio de formas y funciones entre la caja negra del espacio cinematográfico y el cubo blanco de la sala dio pie al nacimiento de nuevas prácticas y abrió un nuevo ámbito perceptivo.

Esta hibridación de las formas que propicia la imagen cinética abrió nuevos canales expresivos en la corriente experimental, donde se configuró un tipo de formas cinemáticas originales: el "Cine Expandido" (Expanded cinema), y el conocido como "Cine estructural".

Eugeny Bonet en su antología del Cine Experimental, señala: "Un aspecto muy relacionado con el Cine Estructural (con su capacidad de destapar y revelar los procesos de construcción) es el llamado Cine Expandido, que designa principalmente prácticas y conceptos de tipo multidimensional, tales como la instalación, la performance, la polivisión o la proyección múltiple, y otras pluralidades y entrecruzamientos multimedia.”. [86]

Las variaciones de estas propuestas expandidas y multimedia incidieron en la práctica formal y narrativa del desarrollo audiovisual, en las maneras de estructurar las narrativas y en sus formas expositivas.

En muchas de las nuevas prácticas artísticas relacionadas con el audiovisual, a los mecanismos comunicacionales más convencionales de la narrativa se les fueron sumando nuevas propuestas, ya que no se trata únicamente de relatar una historia donde el espectador asume el punto de vista de la narración, una identificación con los personajes y una ilusión de realidad, sino de interrogar el espacio de percepción y el dispositivo mismo de la experiencia cinética, ampliando a su vez los recursos retóricos y experimentales que el cine había aplicado hasta la fecha.

---

[85] Chrisse Iles : Entre la imagen fija y la imagen en movimiento. Post-verité. Centro Párraga. 2003. Pág. 27.

[86] Eugeny Bonet: “Cine experimental”. 1994. http://www.iua.upf.es/recerca/sintesi_imatges/cinexp/cinexp.html

La experimentación con los roles que asume el dispositivo audiovisual en los trabajos de M. Snow, M. le Grice, B. Nauman, D. Graham, A. McCall, Tony Conrad, Taka Limura, y muchos otros artistas que se acercan a la imagen en movimiento desde una tradición no-cinematográfica convencional, potencian un diálogo y nuevas formas híbridas en sus propuestas que harán eclosión a finales del los años 90, cuando la "Institución Arte", la galería, cines, bienales y museos adopten estas obras como nuevas formas Post-Media de la expresión cinética.
Se produce de esta manera, un nuevo compromiso conjunto entre estas Instituciones que configuran así una nueva línea transversal entre los anteriores terrenos estancos del Arte y del Cine.

En este acercamiento que se ha ido produciendo entre las dos Instituciones que cuidan del patrimonio visual, pero que asumen historias y puntos de vista diferenciados, es importante remarcar la contribución de determinadas prácticas que han sido muy importantes a la hora de rompe ciertos prejuicios.

Una de estas contribuciones de importancia del cine experimental, ha sido lo que se ha dado en llamar el "Gallery-Film", un tipo de películas concebidas en su origen para la sala galerística, el otrora cubo blanco y que basaba su carácter en el trabajo de re-construcción y collage de material ya filmado, muchas veces un trabajo de reconstrucción sobre cine narrativo clásico que podemos apreciar en las obras de Joseph Cornell, Ken Jacobs, Martin Arnold y Matthias Müller.
Este collage o trabajo de montaje sobre material pre-existente provocará en los primeros videastas independientes una fuerte resonancia con la irrupción masiva de artistas que trabajan sobre el found-footage cinematográfico y que dará nacimiento al término de deconstrucción (desarticular para volver a construir sacando de contexto al material original). [87]

Otro evento que marcó un punto y aparte en la aceptación institucional de estas nuevas prácticas artísticas fue la celebración del "Expanded Cinema Festival" en 1970.

[87] Chrisse Iles, 2003. op. cit.

El periodista Gene Youngblood publicó en paralelo al festival su más celebre libro: "Expanded Cinema", un libro rupturista por lo que hace al modo de análisis y descripción de la situación contextual de la representación audiovisual.
Youngblood deja de lado las historias canónicas de la historia del cine y del arte y analiza de manera prioritaria la convergencia de los medios de producción audiovisual. [88]

Como cifra Arlindo Machado: *"Gene Youngblood es posiblemente el primero en pensar la convergencia entre distintos medios, en un libro histórico sobre el tema: Expanded Cinema (1970). Él percibe, a partir del ejemplo del cine experimental norteamericano y del surgimiento de la televisión, el video y el computador, que el concepto tradicional de cine había explotado.*
En la época en que el libro fue escrito, el cine era todavía una forma de "artesanía" que derivaba de la época de la Revolución Industrial y no había sufrido ningún cambio sustancial desde los tiempos de Griffith: estaba todavía basado en una tecnología que ya se había vuelto arqueológica: la cámara analógica de arrastre mecánico y la película fotoquímica, además de contar con una modalidad de sustentación económica vinculada a las formas del espectáculo teatral y derivada únicamente de los ingresos obtenidos del público.
Según la opinión de Youngblood, podíamos pensar el cine de otra manera, como un cine lato sensu, siguiendo la etimología de la palabra (del griego kínema - ématos + gráphein, "escritura de movimiento"), que incluye todas las formas de expresión basadas en la imagen en movimiento, preferencialmente sincronizadas a una banda sonora. En ese sentido expandido de arte del movimiento, la televisión también pasa a ser cine, al igual que el video también lo es, y el multimedia también". [89]

Refrendando sus conceptos, años más tarde Youngblood expresaba en una entrevista televisiva: *"El cine se puede practicar por 3 medios: el celuloide, el vídeo y el*

---

[88] Youngblood, G. Expanded Cinema. New York: Dutton, 1970.

[89] Machado, A., "Convergencia y divergencia de los medios", Revista Miradas: http://www.eictv.co.cu/miradas/index , 2008.

ordenador ... de igual modo que la música se puede practicar con distintos instrumentos".[90]

Seguimos con la perspectiva de Arlindo Machado: *"Pensando de esa manera, el cine encuentra una vitalidad nueva, que puede no solo evitar su proceso de fosilización, como también garantizar su hegemonía sobre las demás formas de cultura. He ahí la razón por la cual ese arte de las imágenes en movimiento, que en el pasado fue teatro de sombras, Caverna de Platón, linterna mágica, praxinoscopio (Reynaud), fenaquistiscopio (Plateau), cronofotografía (Marey) y después se convirtió en la cinematografía (en el sentido que le dio Lumière), está sufriendo ahora un nuevo corte en su historia, para transformarse en cine expandido, o sea, el audiovisual. En ese sentido, vive un momento de ruptura con las formas y las prácticas fosilizadas por el abuso de la repetición y busca soluciones innovadoras para reafirmar su modernidad."* [91]

En las páginas de "Expanded cinema" se traza también un mapa de autores y de las categorías conceptuales puestas en juego en este nuevo modo expandido de presentar las imágenes en movimiento. Pero sumada a la idea de convergencia mediática comentada por A. Machado, su característica más peculiar y lo que le diferencia de los distintos acercamientos desde el mundo del arte a las nuevas prácticas artísticas surgidas en este momento de renovación y convulsión es la perspectiva desde la que enfoca los estados de conciencia que propician las nuevas formas expresivas del arte, vinculando así ciencia, arte y tecnología como modalidades que aportan cambios fundamentales en la percepción del entorno, y por lo tanto en nuestra concepción del mundo. Youngblood integra la evolución técnico artístico y comunicacional en una nueva dimensión evolutiva de nuestros órganos sensoriales. Utopías sobre las tecnologías de la comunicación que los años venideros verán variar, pero que se entronca en su momento con las expectativas de la contra-cultura norteamericana, la psicodelia y la cultura Pop.

De todas formas, ciertos términos se diseminan y prodigan en el vocabulario de la crítica: A partir de las técnicas de exposición expandidas, según Youngblood, el nuevo

---

90 : "El Arte del Video", TVE, 1982.

91 Machado, A., "Convergencia y divergencia de los medios", Revista Miradas: http://www.eictv.co.cu/miradas/index , 2008.

trabajo de la vanguardia no es ya crear nuevos contenidos, ni nuevas narraciones, sino nuevos contextos para la recepción, lo que él denomina "metadiseño".
Construcción de un metadiseño con el que poder expresar nuestra disposición técnica en la percepción de lo real. Según este "metadiseño", no se trata en las nuevas prácticas audiovisuales de buscar cambios genéricos o en las estructuras dramáticas del relato, sino hacer perceptible nuestra integridad tecno-perceptiva.
Incidencia pues sobre la materialidad del dispositivo en la gestación de mensajes audiovisuales, más que sobre el juego narrativo.

Gilles Deleuze en su libro, "La Imagen Tiempo" insiste también en remarcar la búsqueda de esta materialidad pura del cine experimental: *"Brakhage explora un mundo cezaniano anterior a los hombres, un alba de nosotros mismos, filmando todos los verdes vistos por un chiquillo en un prado".* [92]
De manera similar y con intenciones de focalizar la atención del espectador sobre la importancia del dispositivo técnico*, "Michael Snow en "La región centrale", "despoja a la cámara de un centro y filma la universal interacción de imágenes que varían unas con respecto a las otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes."* [93]

El trabajo fílmico de la vanguardia del arte ahonda en esta incursión sobre la materialidad del propio dispositivo técnico en obras como la de Anthony McCall ("Line describing a Cone", 1973) donde el haz de luz emitido por un proyector crea un cono de luz en el espacio, o la proyección de luz blanca de los propios proyectores en las instalaciones de Bruce Nauman. ("Rotate glass Walls", 1970).

.

Estos nuevos puntos de vistas y cambios en el contexto y percepción de la producción audiovisual habían sido también propiciados por el surgimiento del "Pop Art".
Podían apreciarse en la práctica cinematográfica rupturista de Andy Warhol: Los ocho horas de "Empire" (1964) un único plano del rascacielos de Nueva York y sus otras obras de 12 o 24 horas, sugieren la necesidad de un nuevo tipo de contemplación, ya

---

92 Deleuze G.: La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2. Barcelona: Paidós, 1986.

93 Ibid.

que la butaca y la sala de cine carece de sentido frente a estas obras no narrativas y de singular metraje.
Films experimentales que tratan más sobre el paso del tiempo que de un relato dramático. Imágenes para ser vistas en cualquier momento y sin continuidad, imágenes para tener proyectadas de fondo en una habitación. La ruptura con el concepto convencional del espectador, aquel del cine de hora y media de concentración.

Tiempo y también espacio. Warhol propone en "Chelsea Girls" (1966), 4 proyecciones simultáneas que dan paso a espacios diferentes, y a personajes y situaciones que se tejen de manera aleatoria ya que los 4 proyectores que trabajaban en forma simultánea no mantenían una sincronización fija. De esta manera el encadenamiento del relato es siempre diferente.

En este tipo de cine no-narrativo, dirigido a plantear un meta discurso sobre el propio dispositivo, nos encontramos entonces en el desarrollo de nuevas prácticas: el Expanded Cinema, el Screen-Art, la Instalación en monitor, en múltiples monitores, en pantalla, en multipantallas, formas que se han dado en llamar como "Cine de Exposición". Formas audiovisuales que acotan hoy día su espacio de proyección y su función comunicativa a las galerías de arte y a los museos.
Sin embargo, no era esa su proyección de base. El director experimental Paúl Sharits remarcaba en sus notas en el año 1976 respecto de sus instalaciones multipantalla: *"Que se de en un lugar abierto, público y de acceso libre….Que la forma de presentación no imponga una duración predeterminada para la observación del espectador…Que la estructura misma de la composición sea no-evolutiva; debe haber una cualidad natural, abierta, una oleada de variaciones a partir de un sistema de elementos inmediatamente aprehensibles…Que el contenido de la obra no se enmascare, sino que trasluzca como un efecto inmediato de su misma forma".* [94]

Observamos en los aforismos de Sharits una marcada voluntad de ruptura con los elementos convencionales: el espacio de exposición (abierto, público, gratuito); una estructura no –lineal, sino abierta y por lo tanto de una duración solo determinada por el deseo del espectador de permanecer frente a la pantalla; un contenido no "ilusionista".

[94] Paúl Sharits 1976. Citado por A. Weinrichter. "Pasajes de la imagen. Documentales en el Museo". Op. cit. Pag. 93.

Esta ruptura convencional que ha sido asumida en la última década del S. XX por la Institución museística encuentra hoy día que los diques de separación entre Cine y Arte se van resquebrajando, y en este desbordamiento podemos apreciar como lo que la ruptura formal y conceptual de las formas convencionales del cine y la narrativa audiovisual crea es una: *"inevitable era post-cinematográfica, una especie de final que implica una transferencia y una necesaria transformación de los modos de representación".* [95]

[95] Royoux, Jean Christophe. « Remaking Cinema »: Contemporary Art and the Cinematic Experience. Eindhoven, Stedelijk Abbemuseum, 1999.

2.4.- La Instalación audiovisual: materia, tiempo y espacio.

La imagen Tiempo:

La proyección de la imagen en movimiento provoca en el espectador una especial fascinación por su capacidad de reflejar el flujo del tiempo, los movimientos de la luz.

Los cambios que se suceden entre un gesto y otro del cuerpo, la sucesión de cambios permanentes entre luz y sombra, fascinaron tanto a los primeros espectadores que asistían a las ferias que mostraban el invento de la cinematografía a finales del XIX, como al espectador contemporáneo.

Esta plasmación del devenir temporal que se sucede en la continuidad cinemática y que encuentra su expresión discursiva en la propia capacidad narrativa del audiovisual fue incorporando con el paso de los años también al espacio.

El enriquecimiento de nuestra noción de espacio otorgada por la imagen en movimiento, se vincula sin duda en su formalización básica con la perspectiva renacentista. Pero a esta formulación del espacio en perspectiva que para Leonardo era una explicación "científica del funcionamiento del ojo", se han ido sumando nuevas formas de tratamiento, nuevos modelos de representación.

La inclusión del espacio cinematográfico en el sentido y forma de la construcción del relato, ha tenido suma importancia en el desarrollo de un lenguaje audiovisual capaz de ser vehículo de una narrativa.

A lo largo de la historia de cine, diversas películas fueron creando y proponiendo nuevas dimensiones en la utilización del espacio, acorde con sus necesidades narrativas.

Orson Wells por ejemplo, en "Ciudadano Kane" (O.Wels, 1942) marcó una clara ruptura con el cine anterior en la utilización del espacio fílmico y situó así las coordenados para un nueva forma de hacer cine.

Esta película, que para muchos críticos de cine constituye una bisagra entre el cine clásico y el llamado cine moderno, la dimensión espacial en la que nos sitúa O. Wells otorga a este uso del espacio connotaciones sígnicas y emotivas que enriquecen considerablemente la narrativa: su utilización de grandes angulares con el respectivo campo focal infinito, las delimitaciones en diversos planos de la acción con figuras en primer plano, en planos medios y generales en una misma toma, junto a un uso expresionista del ángulo de cámara que nos deja ver techos y suelos que enmarcan a los actores, configuran un especial uso del lenguaje audiovisual.

No es que ninguna de estas fórmulas técnico-espaciales sea original, muchas ya se habían utilizado antes. Pero la integración de estas tipologías de encuadres, ópticas y movimientos en la puesta en escena de manera conjunta crearon un nuevo modelo de referencia.
Al público de la época estas renovaciones de las estrategias narrativas no le hicieron mucha gracia, y "Ciudadano Kane" fue un desastre económico. Solo el paso de los años permitiría al público digerir toda la riqueza narrativa que el continuo salto temporal (adelantos y retrocesos en la narración) y espacial supone para la película.

A partir de la incorporación conciente a la narrativa de la capacidad expresiva del espacio diegético, se trazan las modalidades de un espacio interno de representación donde se produce la acción, y también de un espacio externo, el "fuera de campo" en lenguaje cinematográfico, donde no se llega a ver, pero se presupone. Este juego entre lo que se muestra en la imagen y lo que se esconde; entre lo expresado y lo escamoteado, entre lo dicho y lo sugerido, en la riqueza imaginaria de lo que "no entra en cuadro" y que tiene por tanto que ser supuesto por el espectador, se articula hoy día como un elemento expresivo ya convencionalizado en la narrativa fílmica.

La creación de estos juegos con el espacio, que son producto de necesidades narrativas en la producción fílmica reposan mayormente en la capacidad del montaje cinematográfico de crear un juego dinámico, rítmico y de sentido alternando el "dentro-fuera" del marco visual.
A estos mecanismos propios en la construcción de un espacio fílmico a partir del montaje cinematográfico, el investigador ruso Lev Kuleshov ya en los primeros años del nacimiento del cine les otorgaba la función de una *"geografía creativa"* [96]
A estas *"geografías creativas"* se han ido agregando otros conceptos del uso del espacio que no se generan exclusivamente mediante el contrapunto de planos diversos (el montaje), sino que se articulan nuevas dimensiones del aspecto representacional del espacio, expandiendo elementos propios del dispositivo técnico como *"el espacio plástico-pictórico del marco y de la pantalla plana"*. [97]

[96] Cinetopia, Chris Darke, citado en el catalogo "atravesando paredes". Pág. 19.

[97] Weibel, P. ZKM: Futur cinema, 2003, pág. 16

El espacio de Percepción: de la escultura a la Instalación

La escultura moderna tal como se desarrolla desde comienzos del S. XX en adelante, ya no solo se aplica a la concreción de un material y una figura determinada, la estatua, sino que incluye en su repertorio un vínculo con el espacio que la envuelve.

Esta evolución, que implica más bien una verdadera revolución y una ruptura radical con nuestra idea de bienes y materia, conlleva incluida la pérdida del concepto de "centro" que se daba en la escultura moderna y que encontrará un nuevo espacio de acción en las diversas formas de fragmentación que se corresponde en la "escultura en el campo expandido". [98]

Pérdida de centro conceptual, figurativo y formal, que se produce como consecuencia del abandono de la figuración humana en la escultura, y que conduce a un nuevo concepto de representación y de prácticas escultóricas.

Rosaline Kraus señala la importancia de este acto, el nacimiento de: "... la escultura distributiva, como denominó Barly Le Va a las bolas de acero y los fragmentos de fieltro que esparció aleatoriamente en el suelo, configurando así una instalación". [99]

Esta pérdida de centro donde la representación de la figura humana se desdibuja, abre el campo de lo escultórico a nuevas prácticas y conceptos del espacio y la materia.

Las resonancias de esta "pérdida de centro", que también podemos encontrar en otras facetas de las prácticas artísticas del arte contemporáneo, pone en cuestión la noción antropocéntrica de nuestro mundo e implica un cambio epistemológico que afecta a los ámbitos de la vida cotidiana, y por ende, también a las ciencias exactas (la existencia de un corpus lógico y universal), implicaciones ideológicas propias del discurso de la post-modernidad (la perdida de centro y de los grandes relatos) y crítica de las representaciones más o menos institucionalizadas (el hombre como medida de todas las cosas).

Este espacio abstracto que abrió la escultura condujo a la práctica de la Instalación:

"Desde un punto de vista etimológico, el significado del término "instalación" se remite a la acción de instalar, verbo que proviene del francés "installer"; éste, a su

---

98 Maderuelo, J. "El Espacio Raptado." Madrid: Mondadori, 1990.

99 Ibid,. Pág. 77.

vez, tiene la genealogía ascendente a partir del latín "installare", derivado de "stallum" (asiento del coro) y relacionado con el supuesto fráncico "stall" (cuyo significado es vivienda o establo). Así pues, el término "instalar" no nos ofrece ninguna concreción con respecto a su acepción a niveles artísticos, pues al significado de "acción de instalar" se une el conjunto de cosas instaladas para un servicio". [100]

Según Thierry de Duve: "el término "instalación" apareció para designar una concepción nueva de la escultura tal como la desarrollada por el arte minimalista, y en su artículo "Performance ici maintenant" define la instalación como el "establecimiento de un conjunto singular de relaciones espaciales entre el objeto y el espacio arquitectónico que fuerza al espectador a verse como parte de la situación creada". [101]

Veamos otra definición: "En comparación con géneros más tradicionales, la instalación puede observarse como el resultado de una transgresión. Los límites habituales de una escultura y de una pintura (en otras palabras el concepto de marco) son utilizados de diferentes maneras para que el espacio ocupado por el objeto artístico conduzca a una ampliación o modificación del espacio materialmente dado. Tres vertientes principales, que según nuestra opinión obedecen a una tendencia multiplicativa, podrán ser definitorias del concepto de instalación:

1.- Multiplicación de elementos materiales o extensión espacial.

2.- Generación de una indefinición de límites entre lo interior y lo exterior de la obra.

3.- Introducción del espectador en la obra mediante una interactividad de la obra.

Esta tres vertientes hacen concebir la Instalación no como materia, sino como puesta en escena en la que el espectador juega un papel esencial." [102]

La Instalación como forma artística experiencial que se desarrolla desde finales de los años 50, tiene hoy un espacio propio en el mundo del Arte y en los museos. Sus

---

100 MOLINER, María: *Diccionario de uso del español*, de María Moliner Ed. Gredos. Madrid 1979. Vol. II. Otros diccionarios (CASARES; Julio: *Diccionario ideológico de la lengua española.* Barcelona: Gustavo Gili, 1992.

101 Duve (de) Therry, " Performance ici et maintenant": l´art minimal, un plaidoyer pour un nouveau theatre" in *Essais dates,* ed. La Différence, Paris, 1.987.

102 Idalith León. Revista Folios, 2001, pág 146
http://w3.pedagogica.edu.co/storage/folios/numeros/fol13final

derivaciones en la Videoinstalación y la multiproyección, a partir de la inclusión de la imagen en movimiento, son fórmulas comunicativas ya aceptadas por el propio mercado del Arte.
Se asumen pues en esta hibridación de elementos espaciales de la escultura y la materia junto a la linealidad narrativa de la imagen en movimiento, coordenadas hasta hace poco pertenecientes al mundo de la escultura y de la arquitectura, aquellas artes que trabajan con el espacio como elemento diferencial en su conformación.

En la representación del espacio tridimensional en una sala expositiva podemos situar a la "Institución Arte" como principal nodo de interés sobre los modos y funciones de estas propuestas de representación espacial y por lo tanto como centro de producción y difusión prioritario.
La introducción de la Instalación con elementos audiovisuales incorpora de esta manera mediante la imagen electrónica y digital de nuestros días, una nueva constelación de elementos: "in-forma" (es decir, da-forma) no solo del devenir temporal de nuestro cuerpo, sino además de las características del espacio que le rodea, ampliando nuestra percepción a una in-materialidad, el propio espacio, que la cámara de reproducción era aún incapaz de filtrar.
Esta inclusión de un espacio no-matérico en la escultura moderna y en las prácticas de la Instalación es descrito por J. Jimenes en "pensar el espacio" como: "…. un espacio transparente. Vemos los objetos, pero no el espacio". La inclusión de este espacio no-matérico, de este espacio transparente en el concepto y forma del trabajo supone la inclusión de lo in-material en la comunicación inter-personal. [103]

Esa forma sin forma, ese espectro sin materialidad aparente que es el espacio, juega una importante función en la instalación expandida, de manera que el sueño del multimedia totalizador de las primeras vanguardias de siglo, asume un nuevo grado en esta propuesta perceptivo- comunicativa.
De esta manera el espacio ha requerido desde entonces de un tratamiento específico, y la evolución de la proyección con máquinas cada vez más potentes que permiten bañar grandes telas (pantallas) o paredes con luz y color han permitido desarrollar fórmulas

[103] J. Jimenes en "Pensar el espacio". Catálogo de la exposición colectiva: *Conceptes de l'espai* . Fundación Joan Miró, Barcelona 14 de marzo - 12 de mayo 2002.

expositivas y narrativas que se incorporan en un primer momento a las ferias, salas de teatro y conciertos musicales y más tarde también a las galerías y los Museos.

Esta concepción de habitar el espacio mediante luz, sirvió también para configurar nuevas modos de representación y prácticas artísticas que se adoptarán masivamente en la creación del espacio de discotecas, *"raves",* y espacios de ocio .

Pero esta idea positiva del espacio como un lugar a construir y ser habitado, es también negado por las prácticas de vanguardia que asumen un rol diferenciador y de convulsión. Precisamente una noción espacial que se incorpora en la actividad de las vanguardias posteriores a los años 60 es aquella que se encuentra fuera del espacio de representación y que sugiere el "otro lado de la puesta en escena". Un espacio que media entre la cámara y la puesta en escena; un espacio que queda fuera de la propia escenografía en cuanto dispositivo de producción, aquello que el pintor y crítico de arte Manny Farber describía como "espacio negativo". [104]

Muchas de las propuestas minimalistas y del llamado cine estructural investigan este espacio "extra-fílmico", este espacio aún no-representado por la narrativa y proponen la visibilidad de ese escenario oculto.
Dos trabajos de Michael Snow, los 45 minutos del *travelling* continuo que se desarrolla en "Wavelenght" (1967), y el film "Two sides to Every Story" (1974), elaboran un esquema de representación singular en la manifestación de ese "otro" espacio. [105]

La representación de un "espacio negativo" sugiere la contraposición a ese espacio diegético, ese espacio artificial y construido de la puesta en escena donde, precisamente, se lleva a cabo la escenificación de la narrativa. El espacio negativo vendría a ser en este sentido el espacio donde la cámara nada capta ya que allí no ocurre nada en el ámbito del relato, ni es dado que nada ocurra, a menos que artificialmente se construya una situación ilusoria.

---

[104] Manny Farber, Negative Space: Many Farber on the movies, Da Capo Press 1988.

[105] Digital Snow, DVD-Rom, Anarchive, Centre Pompidou, 2002.

Esta necesidad de re-dimensionar la puesta en escena de lo representado por parte de los artistas que formaron el movimiento minimalista y estructuralista, ha sido quizá *"una de las últimas utopías modernas",* que estriba precisamente en romper la ilusión y reseñar los materiales y el funcionamiento del dispositivo audiovisual. [106]

Recordemos que esa desafección ilusionista fue siempre una búsqueda de las vanguardias, frente a la ilusión perceptual que provoca un efecto de realidad en el espectador propia de la primera fase del invento de reproducción mecánica. Desde estas prácticas y mediante propuestas audiovisuales no-narrativas, se ha ido generando un marco de juego diferente donde se manifiesta la ruptura con el uso más tradicional del dispositivo: "nada de alusiones, nada de ilusiones", proponía Paul Sharits. [107]

Este carácter crítico del "Screen Art" y las vanguardias en estos años no se dirigía solamente al espíritu ilusorio de la ficción cinematográfica, sino también a las técnicas documentales que son capaces de brindar una especial sensación de realismo, y por tanto de manipulación, tal como se manifiestan en los contenidos de la TV a través de reportajes y telenoticias.
El "cine de arte", el cine experimental de estos años quiso desenmascarar la artificialidad del propio proceso cinematográfico en el ámbito de la producción, y desdibujar su aparente referencialidad a partir de la capacidad de reproducción técnica del medio, para variar así el proceso perceptual al que somete al espectador.

En este sentido las prácticas de la Instalación, así como las diversas fórmulas expositivas, sean estos audiovisuales monocanal, o una proyección multipantalla, intentan crear un nuevo espacio de inclusión del espectador.
"El espectador no es ya solo una entidad imaginaria para la génesis de la idea en la mente del autor (un lector modelo), sino que imprime una huella espacial según la cual el creador establece los elementos de su instalación de un modo concreto, según los objetivos que se imponga. Este papel fundamental del espectador como posible "cuerpo visitante o participante" hace plantear el objeto artístico como algo de lo que forma

[106] Maderuelo, J, Op. cit.
[107] Rosaline Graus, El arte en la época de la condición post-medial, http://arteuchile.uchile.cl/doctorado_docs/adriana_valdes/contenido/docs/rosalind_krauss-un_viaje_por_el_mar_del_norte.doc.

parte un sujeto receptor. La distinción entre un sujeto (creador o espectador) y un objeto (artístico) está cada vez menos clara". [108]

La constitución de un Cine de Arte que se vincula a las galerías como contraposición a un Cine industrial hegemónico que ocupa las salas de cine, encuentra hoy día resonancia en las obras que funcionan como instalaciones a partir de medios audiovisuales.

En este desbordamiento e hibridación de prácticas multimedia se generan nuevos espacios "intermedia" a través de las formas que adquieren las estrategias expositivas audiovisuales contemporáneas.

Los juegos del tiempo y el espacio en las prácticas audiovisuales:

La teoría cinematográfica que ha sabido ver y hablar de un "arte del tiempo" en el cine [109], creó un rico campo discursivo en apoyo del desarrollo generado por los artistas músico-visuales que desde comienzos del S. XX habían experimentado con las variables de duración, ritmo, y repeticiones en forma de "loops".

De hecho, muchos directores de cine Documental como son el caso de D.Vertov y W. Ruttmann, que abrieron caminos en la narratividad y la experimentación, provenían del campo de la música.

Esta referencia a la capacidad del cine de provocar una nueva percepción como una de sus aportaciones más importantes en el desarrollo de una percepción mediática, encuentra hoy día también un nuevo elemento en desarrollo a partir de las estrategias expositivas que incluyen también la potente dinámica espacial en sus trabajos.

A la representación del movimiento de la figura humana que de forma revolucionaria exhibe el cine en sus comienzos, se suma así la representación del espacio: lo que era un propósito de la escultura, se convierte en el audiovisual contemporáneo en Instalación.

Del cine-tiempo de estructura musical, se abre hoy una nueva vertiente del cine-escultura, de estructura arquitectónica.

---

108 Idalith León, 2001, Op. Cit

109 DELEUZE G.: La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2. Barcelona: Paidós, 1986.

El movimiento minimalista, que situó su trabajo en torno a la cinética de la imagen tiene hoy en los Museos su marco de referencia y los trabajos de estos artistas han encontrado un lugar en las colecciones de importantes centros de arte contemporáneo.
La ruptura en estos casos, con la tradición narrativa, es evidente. La manera de actuar y vivenciar el espacio fílmico por el espectador varía de manera sustantiva. Estamos sumergidos más bien en un espacio tridimensional donde nuestra posición y cambio en cuanto espectadores, altera el conjunto.
Pero los cambios que trae aparejada consigo esta inclusión de lo escultórico y de la arquitectura en el espacio cinemático no se restringen solo al ámbito perceptivo en la relación dispositivo - espectador. Los métodos de construcción de la arquitectura también crean fórmulas de construcción audiovisual.
Señalaremos dos de ellas que a nuestro entender son importantes para comprender los caminos que transitan las nuevas estrategias expositivas audiovisuales.
La primera de ellas tiene relación con la propia evolución y pérdida del concepto de "centro" con que se inaugura la escultura contemporánea, y que detallábamos al comienzo del capítulo.
El audiovisual se hace permeable a esta pérdida de centro, en el descentramiento narrativo de sus historias, en la trama discontinua de sus propuestas multipantalla, en la abolición de una estructura dramática como parte de la construcción de un verosímil realista desvinculado de la literatura.
La carencia de clímax narrativo en las narraciones audiovisuales contemporáneas puede entenderse como esta nueva voluntad de una representación diferenciada.

En segundo término, la influencia de conceptos provenientes de la arquitectura ha hecho que el Documental expandido se "proyecte".Ya no se construye sólo bajo la noción tradicional de "Guión narrativo", sino que se establecen una serie de pautas que regulan su estructura narrativa, expositiva y su constitución formal.
Se "proyecta" en ambos sentidos de la palabra. La más tradicional vinculada a la arquitectura donde se hace un esbozo, maqueta y planificación a –priori.
Pero se hace "proyecto" también, en el sentido etimológico señalado por Vilém Flusser, se "Proiere". Proiere significa también modelar la forma de algo. *"Un proyector no solo es una máquina que lanza imágenes, es también un planificador, un diseñador"*, sostenía V. Flusser.

En este sentido la Instalación y las estrategias expandidas articulan lenguajes de diversos ámbitos donde el diseño del trabajo es tan importante como la trama narrativa o las estrategias de representación que articula.

De esta manera, el lenguaje multimedia que desde los comienzos de la multiproyección experimental intentó dinamizar una construcción de carácter sinfónico en el mundo del audiovisual se despliega, se "desborda" en un ámbito multidimensional donde tiempo, ritmo y espacio permiten esbozar nuevas tentativas de representación de lo real.

2.5.- EL Documental Post-media.

"Después de Youngblood, otro importante pensador de la convergencia de los medios fue Raymond Bellour. Comenzando por Passages de l'image, exposición y libro organizados por Bellour junto a otros, en 1990, la cuestión ante la que primero se coloca es la de la imposibilidad de continuar pensando los medios como separados e independientes.
Llega un momento en que "se vuelve claro que no se puede continuar diciendo como antes: el cine, la fotografía, la pintura" (Bellour et all, 1990: 6): la multiplicación problemática de los modos de producción y de los soportes de expresión, introducidos por la televisión, por la grabación magnética del sonido, por el video y el ordenador, exigen un cambio de estrategia analítica.
En lugar de pensar los medios individualmente, lo que empieza a interesar ahora son las conexiones que se operan entre la fotografía, el cine, el video y los medios digitales. Esas conexiones permiten comprender mejor las tensiones y ambigüedades que operan hoy entre el movimiento y la inmovilidad (también hay movimiento en la fotografía, así como hay películas realizadas exclusivamente con fotos fijas), entre lo analógico y lo digital, lo figurativo y lo abstracto, lo actual y lo virtual". [110]

La expresión *"Post-media"* aplicada a esta nueva convergencia de fórmulas en la práctica Documental tiene implicaciones técnicas y también conceptuales.
Pone de relieve en primer lugar el proceso de trans-codificación e hibridación entre distintos medios tecnológicos y hace referencia a los cambios y transformaciones en los canales de comunicación.
Si hasta hace pocos años se contraponía las cualidades y calidades que distinguían a la imagen electrónica de la química, hoy día la trans-codificación cine-video o video-cine hace que las diferencias sean ya irrelevantes. De ahí que se aplique este término de post-media en función de la anulación de diferencias y uso en cada uno de los distintos "medios".
A otro nivel expresivo, la implicación más importante en esta definición del *"Post-media",* se refiere a ámbitos específicos de la comunicación:

[110] Machado, A., "Convergencia y divergencia de los medios", Revista Miradas: http://www.eictv.co.cu/miradas/index , 2008.

Las estrategias Documentales que buscan crear un espacio discursivo donde el espectador no esté condicionado por un punto de vista unidimensional ni relacionado con la tradición periodística de la "noticia" recrean modos representacionales originales donde son válidos la interacción, la polivisión en multipantalla, la hibridación de texto, fotografía e imagen en movimiento como formato ampliado de la representación Documental.
Este tipo de Documental original en sus formas y en su progresión narrativa se describe con el prefijo Post, prefijo que sugiere una categoría nueva aún no del todo definida.

Muchas veces, el concepto de *"Post-media"* no solo hace referencia a la hibridación de técnicas y medios combinados en la comunicación. El crítico de arte y teórico de la comunicación JL. Brea incluye también la estrategia expositiva: El "panorama pos-medial: entendiendo por tal la expansión creciente de un conjunto de nuevos dispositivos que necesariamente conlleva una reorganización del mapa de los media".
Desde su punto de vista: "El mayor desafío que las prácticas artísticas tienen en este contexto, no es tanto el experimentar con las posibilidades de producción y experimentación formal… sino de transformar sobre todo los dispositivos de distribución social, con las posibilidades de incluso alterar los modos de exposición y de presentación pública de las prácticas artísticas". [111]

Los cambios que se operan en el dispositivo a partir de estas prácticas post-mediales, desde este punto de vista, son importantes en el ámbito de los cambios perceptivos, pero también en la búsqueda de herramientas de comunicación que asuman la tarea de *"reconstruir la esfera pública"*, fuera del control y uso convencional de los medios de comunicación de la actualidad. [112]

Como hemos visto a lo largo del trabajo de Tesis, los modelos de representación del Documental son una hibridación entre tradición y modernidad, y son herederos del carácter cinemático (movimiento y fotografía), del periodismo fílmico y televisivo, y de fórmulas narrativas institucionalizadas (neorrealismo, cinéma vérité, etc.). Quizá dentro

---

[111] Brea, JL., Acción paralela 5. Transformaciones contemporáneas de la imagen en movimiento: post-fotografía, postcinema, postmedia" http://www.joseluisbrea.net/ . 2008.
[112] Ibid.

de este patrimonio heredado por el documental, su vinculación con la noticia periodística sea el que mayor anclaje le otorgue, y también el que más reprima sus cualidades expresivas.

Según apunta C. Guerra en el catálogo de la exposición "Después de la Noticia", una exposición de recopilación de la producción audiovisual inmersa en lo real, pero alejada de los prototipos periodísticos: "En el llamado Documental post-media se intenta crear nuevos modelos de representación a partir del juego subjetivo/objetivo; la amateurización del autor y el desvelamiento de los procesos constructores de la narración."

En este nuevo campo post-media se quiere salir de la conducción y guía del espectador tal como se opera en el documental tradicional, y poner el material a disposición del usuario-espectador, de manera que este busque e interprete. Se incita a que el espectador pueda recorrer un espacio donde la información se presenta en diferentes medios, sustratos y dimensiones. La linealidad del relato que conduce invariablemente al espectador a través de los mecanismos de desvelamiento temático que la producción establece, se trastoca aquí en información abierta.

Para arribar a estos cambios de estrategias en el ámbito del documental, que han sido nominadas como "Post-mediáticas", la crisis del concepto de objetividad ha sido fundamental. Esta "puesta en crisis" de la objetividad a permitido por un lado, el desarrollo de la capacidad de innovación narrativa por parte del documental, ampliando su campo expresivo a fórmulas documentales inter-subjetivas como el documental de reflexión, el falso documental, o toda la serie de hibridaciones que es capaz de asumir este género de la no-ficción.

Por otro, la crisis de objetividad y el cuestionamiento de lo verosímil han abierto las puertas para la entrada de la tradición experimental, de manera de poder tejer nuevas estrategias en el ámbito del dispositivo. Lo que afecta directamente a su línea narrativa y expositiva.

Esta inclusión decidida de una tradición experimental no-narrativa en el Documental, junto con las nuevas estrategias de exposición que hemos ido resumiendo en los diversos apartados y que sintetizamos como formas "expandidas" sugieren una renovación importante.

Una renovación que demuestra la capacidad de crecimiento en la representación audiovisual de lo real y de nuevos códigos de reconocimiento entre autor-usuario, al mismo tiempo que por otro lado, asistimos a la grave crisis que atraviesa la construcción ficcional de la industria televisiva y cinematográfica.

En este sentido parecería que la crisis de representación y legitimación que enfrenta la ficción se hace extensiva a los modelos de representación convencional de lo real en los medios institucionales.

Crisis que afecta también hoy día a la credibilidad de la información mediática de la TV y periódicos y que encuentra en estos nuevos modelos de representación una herramienta de análisis y descripción no solo adecuada a la complejidad contemporánea de lo real, sino incluso necesaria como alternativa a los mecanismos de producción más institucionalizados.

.

La introducción de sectores hasta ahora ajenos a la producción audiovisual, pero con una tradición y vínculos importantes con el análisis de lo real, como son la antropología, la etnología y los estudios culturales, han ido confiriendo en estos primeros años del S. XXI una metodología y unas estrategias y modos de uso que han permitido variar las formas de tratamiento de lo real, dejando sus aspectos formales más vinculados al espectáculo y reconduciendo el discurso de lo real.

De esta manera, el documental se revela hoy día como una herramienta idónea para analizar la situación del urbanismo a gran escala (Rem Koolhaus/Lagos, 2005), del sino de la arquitectura (Gehry / Pollack, 2005) de los efectos de la globalización (Al Gore, "Una verdad incómoda", 2006), del fin del sueño americano (The end of Suburbia, 2004) , de los efectos del mercado neoliberal en el ecosistema ("La pesadilla de Darwin", Hubert Sauper, 2005), de la autogestión obrera en el cono sur ("La Toma", Klein/Lewis, 2006?).

La capacidad de análisis del documental parece seguir las trazas del ensayo, donde el juego entre el discurso objetivo y subjetivo permite describir nuestra situación personal y hacerla universal. [113]

---

[113] para más información sobre el Film ensayo, ver: J.María Català: "Film ensayo y vanguardia" en "Documental y vanguardia", Torreiro y Cerdan (eds.). Madrid: Cátedra, 2005.

Este concepto de post-media que estamos analizando, puede extrapolarse a la interacción entre una nueva cultura del texto y una de la imagen tal como la concebía Flusser. Esta interacción de formulas expresivas, de interconexiones entre medios están variando el orden de la recepción y construcción de mensajes.
La propia crisis de la noticia mediática es también consecuencia del desarrollo de nuevas redes de comunicación que abren diferentes formas de intercambio y acceso a la información con un nuevo protagonista como es Internet a la hora de configurar una percepción de lo real.
Estos nuevos canales por donde se vehiculiza la información, ligados a las ópticas de prácticas que coinciden en el desarrollo de lo real, sugieren cambios en el dispositivo técnico que están creando un ámbito post-mediático.

En esta multiplicación de las relaciones entre medios, el Documental, aparentemente más dúctil y menos rígido que la ficción es capaz de adquirir e incorporar nuevas fórmulas discursivas.
Dejamos de lado en esta Tesis, el análisis del desarrollo genérico del Documental y sus nuevos formatos en TV (*realities shows* de diversa índole).
Suele ser ya un lugar común en los diferentes festivales de "Nuevos formatos Televisivos" como el IMPUT , comentar el gran desarrollo y lo mucho que el Documental ha cambiado en los últimos años. Por lo general se esgrimen en estos análisis sobre el estado y evolución del Documental razones genéricas vinculadas al "efecto de realismo" del acontecer documental. La programación televisiva en su conjunto apuesta cada vez más por modos de representación documental, potenciando todo tipo de *"realities shows"*.
Esta moda del "fisgoneo", muy probablemente tiene que ver con la sensación de poder que da el control sobre el observado. La cámara control es el artífice de esta especificidad.
No entraremos pues en este trabajo a analizar productos como "Gran Hermano" y sus sucedáneos, en esta nueva asimilación entre control y documentalismo. Preferimos hacer hincapié en los cambios que se experimentan a nivel mismo del dispositivo y por tanto de su capacidad de gestar nuevos discursos y tramas a partir del cuestionamiento sobre la "representación de lo real".

En capítulos anteriores reseñábamos que representar es construir un modelo de la realidad, una especie de maqueta de la realidad. Bajo este punto de vista el Documental debe entenderse más como una herramienta de conocimiento que de espectáculo. Y precisamente en esta capacidad de modelar y de generar conocimiento sobre el propio" modelo" y su referente, es hacia donde parece dirigirse la apuesta del Documental contemporáneo, y del acercamiento e interés que el documental genera en diferentes ámbitos del conocimiento como la Antropología, la Arquitectura o la Sociología.

Digamos que lo importante en esta renovación del documental post-media no es precisamente el documental en su tradición narrativa convencional (televisiva o cinematográfica), sino en la capacidad de generar nuevas figuraciones, herramientas y métodos tanto en el modelado, en sus "modos de representación", y en su formulación expositiva y a partir de ahí en los juegos de lenguaje propuesto entre autor-lector; entre autor-público; entre usuarios.

2.6.- Nuevas Estrategias Expositivas Documentales.

El medio expandido

La idea de "expansión" germinó y se desarrolló en las décadas siguientes a las primeras prácticas del "Expanded cinema". Como señala Arlindo Machado: *"en cierto sentido, todos los medios y artes entraron en un proceso de expansión, como si los círculos definidores de todas las artes y medios amenazaran con fundirse en un único círculo del tamaño del campo total de la cultura.*[114]

A partir de entonces, se habla de la *escultura en campo expandido* (Kraus, 1983: 33), o sea, la escultura que sale a las calles, dialoga con el paisaje y con los otros medios, cumpliendo una misión pública.

Se habla también de *fotografía expandida* (Fernandes Jr., 2002), o sea, la fotografía que se hibridiza, importa técnicas y herramientas de las artes plásticas u otras y emigra hacia lo digital. Esa nueva fotografía surge más o menos al mismo tiempo en que el peso de la supuesta "indexicalidad" de sus imágenes pasa a ser cuestionado y relativizado por otra generación de pensadores (Flusser, 1985; Machado, 2001: 120-138).

Aún se habla de *video expandido* (Machado, 1993; Cruz, 2001), o sea, el video que se presenta de forma múltiple, variable, inestable, complejo, ocurriendo en una variedad infinita de manifestaciones. De hecho, el video hoy puede estar presente en esculturas, instalaciones multimedia, ambientes, performances, intervenciones urbanas, al igual que en piezas de teatro, salas de concierto, *shows* musicales y *raves*. Las obras electrónicas pueden existir asociadas a otras modalidades artísticas, a otros medios, a otros materiales, a otras formas de espectáculo.

Muchas de las experiencias videográficas son además fundamentalmente efímeras, en el sentido de que suceden en vivo durante apenas un tiempo y en un lugar específicos y no pueden ser rescatadas a no ser en la forma de documentación.

Como consecuencia de esa disolución y utilización del video en todos los ambientes, los profesionales que lo practican, así como los públicos a los cuales se dirige, se fueron volviendo cada vez más heterogéneos, lejos de cualquier referencia segura, articulando hábitos culturales en expansión, circuitos de exhibición efímeros y experimentales.

---

114 Machado, A., "Convergencia y divergencia de los medios", Revista Miradas: http://www.eictv.co.cu/miradas/index , 2008.

“Es como si el concepto de “expansión” jugara, por lo menos en un primer momento, un papel estratégico en la superación del régimen de la especificidad.” (Machado, A., Ibid)

La “expansión” del campo audiovisual que como vemos va diseminando en las últimas década el espacio experimental, los teatros, los espacios musicales y el espacio museístico, nació en un primer momento de las propuestas conceptuales y de las operaciones procesuales del mismo. Hoy estas formulaciones expandidas del audiovisual que no necesitan de una tecnología expositiva determinada, sino que simplemente se expande al estar fuera de los canales del cine y de la TV, incorporan además técnicas documentales para tejer un discurso donde prima lo informativo.
Las rupturas e innovaciones que se producen al incorporar estos discursos sobre lo real al ámbito de la Instalación son varias: En primer lugar señalaremos los cambios en el dispositivo que afectan al fenómeno de la percepción.

Consecuencias perceptivas y de recepción (canales distribución)

La representación documental contemporánea amplía el cuadro bidimensional de la TV o el cine en nuevos formatos donde el recorrido espacial del espectador por la sala, la multiplicidad narrativa o el acceso aleatorio a la información, tienen especial incidencia a la hora de concebir y desarrollar estos procesos de representación documental. El Documental expandido sugiere así, nuevas fórmulas y maneras de representación que podemos englobar en un ámbito post-media, es decir, un modelo donde se aúnan el cine, el video, la fotografía, la informática, la instalación.

Esta maneras en que se asume el Documental en forma de Instalación, configura un modelo de representación multimedia que genera cambios tanto en la forma de los discursos, como en las estrategias narrativas y expositivas.
Sobre todo, su modalidad expandida suele definirse no tanto por el carácter de la multi-proyección, sino por una estrategia expositiva multidisciplinaria, donde el trajo audiovisual se exhibe públicamente fuera de una sala de cine y con una confrontación con otros elementos presenciales.

A estas variaciones en el espacio expositivo suelen agregarse componentes propios de la narrativa.
Como veremos más adelante al examinar las nuevas tipologías y formas propias del documental expandido, una de los recursos más utilizados es que la linealidad de la narración se trastoca en el Documental expandido por un relato abierto, donde la estructura dramática con un comienzo, un desarrollo, un clímax y un final, propio de la tradición del teatro y que el Documental cinematográfico importó como creador de emoción, se deja de lado.
En este sentido el Documental expandido parece presentarse como una narrativa más aplicada a la comunicación y a la información que a la emoción, más relacionada con la frialdad propia de las herramientas técnicas que conducen datos – a la manera de la informática- que a procesos del relato que evocan y provocan en el espectador una respuesta emotiva.

En muchos de los trabajos observados en la modalidad de representación documental en estas estrategias expositivas multimedia, parecería que existiese una propuesta conciente de "distanciamiento brechtiano" de la ilusión dramática. Dramatismo que desde Flaherty con su "Nanuk el esquimal" (Flaherty 1924), se incorporaba ya al documental, y tal como en la ficción, se presenta como estrategia de implicación del espectador en la historia.
Mediante esta nueva estrategia de distanciamiento y de despojamiento dramático, el documental audiovisual expandido adquiere así en muchas de sus manifestaciones, más bien el carácter de información y documento, que el tipo de representación documental al que nos ha acostumbrado la tradición cinematográfica.

M. Renov, profesor de estudios culturales y reconocido teórico en el campo del cine de no-ficción explicaba en unas jornadas de análisis sobre los nuevos caminos del documental contemporáneo las diferencias del documental expandido con el de tradición cinematográfica como una presencia que provoca "otro sabor". [115]

A falta de unas categorías aún claramente definidas sobre las nuevas formas documentales, M. Renov propuso en su seminario realizar un primer esbozo sobre las

---

[115] Macba: Jornadas del Programa de Doctorado: "El fin de la ilusión naturalista", 2008.

nuevas características que asume el documental en los Museos, para intentar así definir más certeramente las causas de ese “otro sabor”.

Unas primeras categorías de análisis podrían ser aquellos elementos comunes que podemos encontrar entre el documental tradicional y el post-media, y aquellos que son claramente diferenciadores.

Para Renov, cuatro aspectos pueden destacarse como puntos en común:

- la voluntad de preservación. El trabajo sobre la memoria.
- La persuasión.
- El acercamiento analítico.
- La capacidad expresiva, que en el caso del expandido apuesta además por la innovación y la experimentación.

Las diferencias a remarcar las situaba en lo que define como aspectos propios de la tradición artística en el audiovisual:

- La duración. Que en TV o cine adquieren un carácter genérico fijo, y en un documental expandido puede adquirir una temporalidad incierta o hasta funcionar con “loops” (repeticiones sin fin).
- Objetivos didácticos. Tanto las apreciaciones de Lenin, como las de Griergson apuntan al cine como materia de despertar de conciencia, no necesariamente así en el cine de arte.
- Retórica oblicua. Rupturas lógicas en el discurso.
- Parcialidad. Ruptura de la tradición periodística sobre objetividad y adopción de un punto de vista subjetivo.
- Apertura textual. Hibridación de formas y contenidos.

Estas categorías aún solo esbozadas por su autor de manera verbal, las aplicaremos en este trabajo de Tesis ampliando e incorporando elementos de análisis propios utilizados a lo largo de nuestra revisión del documental expandido.

En estas categorías originales y diferenciadas del documental expandido, en la manera precisa de estructurarlo y exponerlo, subyace de todas formas, una diferencia esencial que Renov define como una cuestión primordial y que según su punto de vista, es la cuestión ética.

Para Renov el documental de tradición cinematográfica mantiene una postura ética con el mundo que le lleva a trabajar desde un punto de vista, que la tradición del mundo del

arte no contempla. Lo que en la tradición cinematográfica documental es un interés por la gente, por el sujeto y su mundo, es en el campo del arte un interés por el dispositivo o por la propia historia del arte.
Elemento vaporoso el de la dilucidación "Ética" remarcado por Renov, pero a fin de cuentas, una manera de intentar establecer unas primeras categorías intuitivas de ese "otro sabor" que según su expresión le provocaba el documental expandido en su recorrido por los Museos, pero que nos ha servido además como punto de partida en la dilucidación de categorías diferenciadas. [116]

De todas maneras, estas estrategias que afectan al orden del relato, que varían el orden de percepción del espectador y la manera de crear un valor de indexicalidad de la imagen hacia un referente real, repercuten a la vez en varias direcciones y no solo en un trastrocamiento de las formas convencionales del documental: Influyen de manera análoga por un lado en la propia tradición cinematográfica y televisiva a la que hasta ahora estuvo vinculada el documental de manera casi exclusiva, pero también en el ámbito de la Instalación y el multimedia.

La presente adopción en el audiovisual de las categorías artísticas y sus respectivos discursos y la aplicación de técnicas documentales propias de la Institución Cine están generando nuevas encuentros expresivos y expositivos que crean un nuevo híbrido propenso a desarrollar un ámbito original.
Original en el sentido que ya no solo se está trazando un discurso interconectado entre ambas instituciones, del cine y del arte, sino que este desbordamiento configura nuevos puntos de vista que no pertenecen ya a una ni a otra institución.

Hasta hace pocos años, el documental fluía y con muchos inconvenientes por los canales del Cine y la TV. La propia dinámica de expansión audiovisual en nuevos canales de la institución artística, sumada a una clara apuesta de los artistas contemporáneos por una vuelta a los principios del Realismo, ha abierto el flujo de atracción entre documental, o audiovisual de no-ficción, y la sala expositiva.

---

116 Ibid.

Esta vuelta al realismo por parte de muchos artistas que trabajan con medios audiovisuales y que incorporan la información como forma artística crea una nueva relación entre lo objetivo y subjetivo, entre tecnologías de reproducción y estética.

Como veíamos en capítulos anteriores, el programa de las propuestas de la vanguardia constructivista vinculada a la revista "New LEF" instaba a abandonar la artesanía del arte y la emoción romántica, por un arte serial y de carácter objetivo, a la manera de una máquina de reproducción, que incorpore la información. Este giro voluntarista en la función de la mirada realista, no solo cumple un programa formal ("la nueva objetividad"), sino que este programa plantea una posición epistemológica que también implica una marca ideológico-política.

Veíamos cuando describíamos las propuestas de las vanguardia constructivista de comienzos del S. XX, de abandonar la artesanía del arte y los museos por un arte serial y objetivo que incorpore la información.
Hoy día el "Cine expandido" y las Instalaciones documentales contemporáneas que vemos en Museos y galerías, son trabajos de exposición que utilizan muchas veces técnicas documentales de legitimización discursiva, en una nueva vuelta de tuerca sobre el propio efecto de realismo y sobre el modo de enunciación.
En este sentido, quizá se hace necesario volver a otorgar un nuevo status a nuestra comprensión del "realismo" y los movimientos que se derivan de tal concepción, ya que la anulación del continuo temporal y lineal, y de una narración dramática convencional, propias de las estrategias de muchos trabajos de Instalación documental, provocan un efecto de distanciamiento en el espectador que se enfrenta así a la propia artificialidad de su fantasía cinética.

Una estructura dramática, una cierta linealidad narrativa, una consecución lógica del relato, junto al sincronismo de imagen y sonido han sido hasta ahora los componentes básicos en los códigos de reconocimiento del realismo documental convencional.
Al variar estos códigos de identificación del espectador en la Instalación Documental, cabría ver si entramos en el ámbito de la ficción, o si la propia dinámica del género Documental permite establecer un terreno donde el realismo de la representación otorgue suficiente legitimización de estos nuevos códigos.

Como en toda crisis y cambios, la variación de relaciones que surgen entre técnica, estética y representación, sugiere muchas veces la necesidad de volver a ubicar términos que suelen ser de una rica amplitud, como es el caso del "realismo".
En una entrevista el realizador francés Jean Louis Comolli, (Jean Louis Comolli, entrevista de Weinrichter, A.), sugiere un original cambio de óptica sobre la noción de realismo ya que según su parecer no ha sido tanto la sincronización entre imagen y sonido lo que dio pié a una figuración mecánica de lo real, sino que: *"El realismo (cinematográfico) nace con el sincronismo que no es originariamente el del sonido y la imagen, sino el de la acción y su registro. Una máquina y un cuerpo comparten una duración que está hecha de su interacción. Ese compartir es real."*
Se comparte pues una noción de tiempo particular, un transcurrir del gesto y de la máquina que registra. Se crea un ritmo a partir del montaje. Se sugiere una velocidad de las cosas y también se juega con ese espacio que media y aglutina a los cuerpos y al dispositivo.

La inclusión de la información y el efecto de realismo en la estructura de la Instalación audiovisual, supone también una inclusión del documental expandido en nuevos espacios expositivos vinculados a la cultura, la didáctica y el ocio.
Los "Centros Culturales" como espacios vinculados a prácticas no necesariamente artísticas, pero que siguen la lógica expositiva del museo se configuran como espacios idóneos para las nuevas estrategias expositivas del Documental. Centros de Cultura que muchas veces funcionan como un híbrido entre museo y zona de ocio, con guiños a la cultura popular, a las novedades tecnológicas y al arte contemporáneo. Centros de Cultura donde muchas veces prima el carácter divulgativo y didáctico de sus los trabajos expuestos.
En este marco institucional del Centro de Cultura, el audiovisual acompañado de nuevas tecnologías de proyección e instalación cumple desde hace unos 20 años con una función comunicativa que además de atraer a un cuantioso público a través del reclamo de la imagen electrónica y digital, ha permitido también desarrollar un espacio expositivo experimental.
Esta experimentación puede adquirir unas veces los tópicos del diseño industrial o los vicios de la publicidad audiovisual y la escenografía teatralizada, aunque la enorme cantidad de material generado por estos Centros de Cultura y los generosos presupuestos que manejan estas instituciones hacen difícil una valoración general y

genérica, siendo más adecuado quizá tener que analizar cada exposición particular para valorar correctamente su dimensión expositiva. [117]

De todas formas, la propuesta de expandir el material audiovisual en el espacio y una clara hibridación entre diseño, arquitectura y tratamiento digital de la imagen junto a tecnologías de proyección avanzadas hacen de estos Centros un importante referente en el análisis de los modelos y métodos de construcción posibles mediante estrategias expositivas originales.

Sobre todo para poder analizar el "feed back" del espectador frente a la disposición espacial y multipantalla de temas sociales y políticos trabajados mediante técnicas de legitimación documental.

Desde el punto de vista de la investigación sobre el funcionamiento de los modos de legitimación del propio material documental, la exposición multimedia en sala abre algunos interrogantes.

Cabe analizar si la fuerza e impacto de lo real que el documental provoca en el espectador puede funcionar fuera del estricto marco de la sala obscura, y si esa legitimación de técnicas de captación de lo real siguen teniendo efecto en las diversas estrategias expositivas.

De hecho, toda propuesta con visos de formalismo supone una cierta ruptura de la ilusión documental. Es decir, que cuanto más se consiga simular la transparencia del dispositivo técnico, mayor es el grado de verosímil documental que el espectador otorga.

Pero de hecho, parecería que la sala expositiva configura una diferente noción de verosímil documental, que acepta propuestas con una cierta "formalización", aunque sin perder la magia del realismo.

Distintas exposiciones apostaron en estos últimos años por este encuadramiento de la imagen de no-ficción en sala expositiva: "El espacio y el espectador", (Oxford 1999), Cine y casi cine (Madrid 2001), A century of Artists' Film in Britain (Londres 2003)"; a las que podríamos agregar la que quizá fue la más grande de ellas "Future cinema" (ZKM Alemania 2003), y a las muchas que a partir de este evento se han localizado en nuestra geografía: "Ficciones-documentales" en Caixaforum en el 2004, así como

117 CCCB . Catálogo de exposiciones: "1994-2006 Exposiciones CCCB", 2006.

"Después de la noticia" en el CCCB durante el 2003, por citar solo dos ejemplos paradigmáticos.

El equilibrio entre formalización, diseño del espacio y rasgos genéricos del realismo audiovisual permite la pervivencia del valor documental en un ámbito expositivo. Equilibrio que sobretodo se mantiene gracias a una fuerte impronta del contenido que vehiculiza la instalación documental, y que postula nuevos juegos entre espectador y Obra. Propuestas más o menos interesantes en su estrategia expositiva de cara a las variables puestas en juego, y que hemos ido analizando a lo largo del trabajo van confeccionando diversos niveles de discurso y proponiendo diferentes paradigmas de representación sobre lo real.

Documental en los museos. Museo y New Media.

Pero la inclusión del audiovisual, y en nuestro caso del Documental en los Museos tiene también factores que deben ser analizados.

Como hemos visto, desde la entrada del audiovisual en los Museos es notoria la acelerada inclusión de material audiovisual de toda índole dentro del ámbito del arte contemporáneo. De alguna manera es como si la imagen en movimiento hubiese adquirido en poco tiempo el rango de obra para ser enseñada de manera artística, a despecho de que durante toda su historia desempeñó un rol exógeno a los circuitos de difusión de la alta cultura.

El Cine que construyó sus propios "templos" y circuitos de distribución alejados de los Museos, entendidos estos como "mausoleos", como los sitios donde se preserva la tradición y que actúa bajo categorías como la de originalidad de la Obra de Arte, sirvió precisamente a la industria-cine, para desvincularse de estos valores que rigen el Mercado del Arte: valores de originalidad, irrepetibilidad, y del especial aura que rodea a la Obra. [118] El Cine no venía a desempeñar ningún papel en este ámbito de la tradición y de la alta cultura. Todo lo contrario, en cuanto dispositivo técnico venía a instaurar otro modo comunicacional vinculado a la nueva sociedad de masas.

[118] W. Benjamín. La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Discursos ininterrumpidos.* Madrid, Taurus, 1973.

Pero curiosamente las cosas han cambiado. Paradojas de la historia ver "El Hombre de la cámara" de Dziga Vertov en una galería de arte contemporáneo, acompañada por el músico Tom Cora, con una composición para Chelo y ordenador con ocho altavoces electrónicos (Galería Metrònom, 1995) cuando Vertov acababa su conferencia de los Kinoks en 1924. con un sublime "Haremos explotar la Torre de Babilonia del Arte". [119]
Pero quizá precisamente la torre de Babilonia del Arte haya explotado ya y por ello el audiovisual entre ahora en Museos y Galerías.
La asunción de formas tecnológicas y efímeras dentro del mundo del Arte, de la Instalación y del Documental expandido, forman parte del desmontaje del organigrama tradicional de las bellas artes, así como de los códigos estrictos de la cinematografía y la TV respecto del realismo documental.

La gestión del audiovisual en el terreno artístico es hoy día para muchos, una moda más en el mercado del arte que quizá no permanezca inalterable mucho tiempo; ya que muchas veces las piruetas y métodos desarrollados para poder vender un trabajo básicamente reproducible, en su valor de originalidad no dejan de sorprender.
Sin embargo el reconocimiento del valor del "dispositivo técnico", y su apreciación de la vinculación entre tecnología y percepción, asumida incluso por parte del mercado del Arte, ha trastocado sin posibilidad de vuelta atrás las nociones y formas del mundo artístico.

Estas piruetas del mercado hablan también de la crisis de representación que atraviesan las artes plásticas y las dificultades de toda la institución Arte de incorporar sin grandes cambios las herramientas tecnológicas como vehículo artístico.
Señalaba el crítico de arte Antoni Mercader en unas jornadas sobre la "audiovisualización del arte" en la Fundación Caixaforum, la manera en que muchos de nosotros habíamos presenciado en estos últimos años "las dificultades originadas por la integración de las propuestas de audiovisualización en el corpus material e inmaterial del arte… Hemos visto como esta inclusión, en la mayoría de los casos, era rechazada con los invariables y débiles argumentos que remiten toda la cuestión a una concepción esencialista del proceso de tecnificación del arte".

---

[119] Romaguera, J., Textos y manifiestos del Cine , Madrid: Cátedra, 1993.

Pero una vez producida esta potente intrusión del audiovisual en el mundo galerístico y museístico, Mercader comenta: "A la hora de intentar esbozar qué ha pasado y cómo fue posible el proceso en el cual las formas audiovisuales y multimedia han tomado carta de naturaleza en la comunicación artística actual, nos encontramos con muchos presagios que nos permitan elaborar una teoría del conocimiento artístico, una epistemología del arte a partir de la multiplicidad de agregaciones continuas, de transformaciones y de reiteraciones que encontramos en el imaginario colectivo surgidas desde las primeras formas cinematográficas hasta nuestros días. " [120]

Las paradojas que crean la hibridación de arte, ciencia y tecnología se manifiestan también en la asunción popular del lenguaje de la imagen en movimiento como paradigma de representación de lo real en desmedro de otro tipo de representaciones no mediadas por la máquina de reproducción. De ahí que las tendencias actuales en el mundo del Arte hacia un nuevo realismo provoquen una ferviente adopción de prácticas artísticas basadas en técnicas documentales audiovisuales.

Pero sin duda, esta inclusión de las técnicas y prácticas documentales en los Museos y Galerías no pasa desapercibida ni sin conflictos. Como comentan Gay Hawkins and Julian Thomas en "Museums and New Media" (1998), cabe analizar los profundos cambios que la utilización de la imagen digital y los procesos interactivos incorporan en la idea tradicional del Museo, tanto para el concepto curatorial, como para la relación público-obra: "Es posible decir que la entronación de la pantalla tenga profundas implicaciones en el sentido y experiencia espacial de los museos." Ambos autores analizan este cambio en el espíritu lúdico que establecen la proyección y la pantalla frente al espíritu contemplativo y de respeto que generan las obras plásticas.

Pero además de la influencia espacial en la propia percepción de los trabajos presentados, se producen interferencias temporales: La narratividad Documental que muchas veces va acompañada de diálogos y la duración del propio material audiovisual continúan representando un escollo para su exposición museística.

[120] La audiovisualización del arte. Del film de arte al screen arte". Mediateca de Caixaforum, Barcelona Noviembre, 2005."

Alrededor de 25 trabajos audiovisuales presentados en la Documenta 11 de Kassel en 2002, hacían imposible su visualización ya que el espectador necesitaba alrededor de dos semanas para un simple visionado superficial del conjunto expositivo.
Desvelar esta dificultad expositiva de la imagen en movimiento es uno de los trabajos que debe imponerse la Institución Arte, asumiendo que el espacio expositivo debe cambiar, así como la disposición de Obras con elementos acústicos de compleja yuxtaposición sonora debe producirse en espacios especialmente condicionados para ello.
A estos inconvenientes expositivos se suman las dificultades de la propia práctica museística del espectador. Acostumbrados a pasear por el Museo y detenernos unos instantes frente a las Obras que más llaman nuestra atención, la reiterada permanencia delante de trabajos audiovisuales, muchas veces, de más de media hora de duración conlleva una reorientación en las formas de contemplación y fruición.
De hecho, no queda claro que necesidad podemos tener en ir especialmente a un espacio galerístico a ver documentales que podemos ver en Cine, TV o DVD en casa.
La Trienal de Barcelona del año 2001, planteaba en uno de los centros expositores (La Capella) trabajos documentales de varios de los grandes nombres del Documental.
Poder acceder a los trabajos de Wiseman, Marker y Kramer, entre otros autores consagrados proyectados en el ciclo, es un gusto para cualquier amante del documental, pero tener que verlos en salas adyacentes con el sonido superpuesto en proyecciones vídeo de irregular calidad es una propuesta de dudoso gusto y efectividad.

La conciencia de estas particularidades de exhibición, contemplación e interacción del espectador con las Obras audiovisuales expuesta en galerías y museos ha llevado a gran cantidad de cineastas, videastas y artistas a realizar una planificación específica de sus trabajos audiovisuales para salas.

En “Pasajes de la Imagen”, A. Weinrichter cita eventos de las últimas décadas relacionados con las nuevas estrategias expositivas de la imagen:“Diversas exposiciones han ofrecido un inventario de la ubicuidad del cine en la cultura visual y de su apropiación por las artes visuales: L’efect Cinéma (Montreal 1995), Hall of Mirrors: Art and film since 1945 (Los Angeles 1996), Spellbound: Art & Film (Londres 1996) Pandaemonium: The London Festival of Moving Images (Londres 1996), Cinema

cinema: Contemporary Art and the Cinematic experience (Eindhoven, 1999) Notorious: Alfred Hitchock and Contemporary Art. [121]

Estas exposiciones audiovisuales plantean con mayor o menor fortuna un diseño específico del dispositivo audiovisual para la sala. Las consecuencias de estos cambios y planeamientos en las estrategias expositivas no atañen solo a la presentación del material audiovisual, sino que afecta a todas las fases de la construcción audiovisual, desde la grabación, a la edición y la sonorización, concluyendo con su puesta en escena final, de cara a su integración en el espacio expositivo.

[121] Weinrichter, A: “Pasajes de la Imagen”, Op. cit.

2.7.- Formas de representación y discurso en la Instalación audiovisual:

La instalación audiovisual. Casos de estudio.

El análisis y descripción de la Instalación y de las distintas estrategias expositivas del audiovisual que venimos realizando, propone mostrar una genealogía de las tendencias y características generales en estas nuevas estrategias expositivas, de manera de poder remarcar y señalar sus fuentes estilísticas e históricas.

Pero sin lugar a dudas, la estrategia elaborada por cada autor en su trabajo particular y en el desarrollo de un tema concreto es lo que da consistencia a estos discursos de la imagen y a su formalización expositiva. El análisis pragmático de sus trabajos es el que puede llevar a establecer categorías pertinentes.

Recordemos que de hecho, en este caso como en tantos otros, la práctica artística experimental precede a su categorización y aceptación por parte de la Institución del arte, de manera que las diferentes propuestas han abierto formas nuevas junto a discursos originales y provocaron en su momento rupturas difíciles de digerir.

En los primeros años de la expansión de la imagen en el espacio encontramos ya diversas formalizaciones que se irán convencionalizando con el paso de los años:

"Las divisiones, traslapaciones, multiplicaciones, serializaciones, reflejos, rotaciones, reducciones y ampliaciones- principios que yacen en la práctica conceptual postminimal- son estrategias desarrolladas por los artistas de los sesenta y los setenta para destruir la definición tradicional del objeto en el espacio. Así, a partir del uso de vídeo instalaciones y múltiples proyecciones y yuxtaposiciones de filmes y vídeos, e incluso de performances, se consigue crear un modelo todo circundante del espacio, que se presenta discontinuo, heterogéneo y multidimensional" [122]

Este discurso heterogéneo y discontinuo puede observarse en el carácter de muchas de las primeras obras de la Videoinstalación, como en el caso de "*Wipe Cycle*" (1969), de Ira Schneider y Frank Gillette, donde una pared de nueve monitores mezclaba transmisiones directas de la televisión local en un travelling por las calles de la ciudad, a manera de documental, con las imágenes que la cámara grababa en la propia galería.

[122] Chrissie Iles. 2002. *Into the Light. The projected Image in American Art 1964-1977* , Whitney Museum of American Art, New York, Oct. 18, 2001-Jan. 6, 2002, p. 34.

Al entremezclar estas imágenes con las de los diferentes canales (fundamentalmente comerciales televisivos), la instalación subrayaba la sutil diferencia entre el tiempo real y el evento pregrabado y editado en la televisión, una diferencia que enfatiza la naturaleza manipuladora del monitor y de la cámara como medio.

Las propiedades y características del medio electrónico vídeo forjaron en el nacimiento de la Videoinstalación entidades propias de discurso: la instantaneidad en la grabación y emisión, junto al circuito cerrado de TV, permitieron establecer una nueva modalidad en el concepto del "tiempo real", en diferencia al evento pre-grabado.
También la posibilidad que otorgaba el dispositivo vídeo de intercalar el exterior del espacio público, con el interior del evento en un juego dentro-fuera, aquí y ahora, permitían ampliar el espacio y las referencias discursivas de la obra.
Podemos apreciar un ejemplo de ello en las rupturas de la relación entre el espacio galerístico y el mundo exterior que propuso la Video-escultura de Yoko Ono, *Sky TV* (1966): ***"****Una cámara de vídeo situada fuera de la galería, enfocando al cielo. Mediante el sistema de circuito cerrado las imágenes se proyectaban en un monitor de televisión situado en el interior de la galería transmitiendo las imágenes capturadas por la cámara en tiempo real. La sustitución del imaginario televisivo por tomas del mundo cotidiano conducía a la sana contemplación y contribuía a socavar la tiránica autoridad de las transmisiones de televisión".* [123]

La utilización del circuito cerrado mediante el medio electrónico llevaron también a Wolf Vostell, *Saltamontes* (1969-70) a integrar este dispositivo en un amplio escenario de 8m de largo con 20 monitores alineados, en los que se muestran un collage de imágenes de una pareja de lesbianas y fragmentos del violento final de la Primavera de Praga.

Otro de los más tempranos ejemplos de vídeo instalación que incorpora la grabación y la reproducción inmediata de imágenes es el de Keith Sonnier, *Channel Mix* (1972):
"Donde se yuxtaponen las imágenes del público que recorre la galería con las de transmisiones televisivas. Las tomas, en tiempo real, son proyectadas en dos grandes

[123] "El vídeo arte: apuntes para una historia y definición del género", de Marialina García y Meyken Barreto, Revista "Miradas" , http://www.eictv.co.cu/miradas/index .

paredes opuestas de este espacio. El efecto rítmico binario creado por los cambios de luces y sombras genera un ambiente luminoso en el que las proyecciones devienen elementos portadores de significación. Las imágenes retroceden, avanzan y niegan la sintaxis narrativa tradicional." [124]

La participación del espectador a través del circuito cerrado donde se incorpora su propia imagen en la obra es un recurso de atracción y de inclusión que muchas veces humaniza el discurso de las nuevas tecnologías para gestionar su aprobación y producir resonancias.

No hay mucha diferencia con la estrategia utilizada por los hermanos Lumière que en el Congreso de 1985 en París donde presentan su invento del cinematógrafo, filman a los asistentes al mismo, para proyectarlo en la sesión inaugural. Representación de la figura humana, de la propia figura en estos casos, a partir de un nuevo dispositivo técnico que provoca fascinación y curiosidad. Muchas veces, en estos momentos de inauguración de nuevos dispositivos, el discurso se teje alrededor de las novedades tecnológicas. Pausadamente, eso sí, surgen nuevos modelos de representación y se crean nuevos paradigmas, nuevas fórmulas de expresión y discurso.

Es el caso de la instalación que Beryl Korot presenta en 1974. En "*Dachau"* se observan cuatro pantallas de vídeo en una pared blanca que crean una banda horizontal de imágenes en movimiento. Estas no pueden ser leídas linealmente sino que se estructuran como dos sets de patrones coordinados y solo a través de la sintaxis de estas unidades se verifica el movimiento. *"La estructura de esta obra se apropia del vocabulario minimal de formas industriales, sobre todo a partir de sus características de serialidad coordinada y ausencia de jerarquías; cada unidad presenta una serie de tomas en blanco y negro de un campo de concentración en Dachau. La significación emocional de la obra está dada por el formato conceptual de la secuencia que, a modo de recorrido, nos guía lentamente en pares de tomas simétricas. La implicación del espectador en esta peculiar lógica narrativa se intensifica por el hecho de que, en cada momento, las transmisiones en los pares de monitores, aparentemente idénticas, muestran la misma vista en instantes levemente diferentes. Esta asincronía se manifiesta en la tenue variación de las distancias recorridas por el visitante, verdaderas marcas topográficas de espacio y tiempo. En ocasiones la misma vista se*

[124] "El vídeo arte", Op. cit.

observa en close up en un televisor, y a distancia en otro. Este ardid conceptual involucra perpetualmente al observador, creando una sinergia entre el análisis racional de la experiencia visual y el compromiso emocional con el tema." [125]



Ilustración 8:
Pie de foto: Beryl Korot , "*Dachau*" .1974.

Con el paso del tiempo, aunque con una aceleración expositiva enorme dada la cantidad de obra que se crea en el ámbito de la videoinstalación, la video-escultura, las propuestas multimedia, el screen art y la diversa nomenclatura que se aplica a la práctica artística de la instalación con imágenes y sonidos; los discursos y modos de representación ampliarán la gama de indagaciones estéticas del espacio.

En las videoinstalaciones de Gary Hill se puede observar como se amplían los elementos en juego: *"la extensión de las relaciones entre luz y oscuridad, el movimiento, la escala de las proyecciones o la disposición espacial de los monitores, la inclusión de objetos, el tiempo experimentado de manera sensorial. Como las relaciones entre estos elementos son lábiles o impredecibles, el espectador adquiere un rol fundamental, ya que de él depende el encontrar un sentido para el conjunto, aunque sea provisorio. Las videoinstalaciones van acompañadas, generalmente, por textos de renombrados filósofos (Martin Heidegger, Maurice Blanchot, Ludwig Wittgenstein, Gregory Bateson) o por textos propios desplegados en la lectura. La relación con las imágenes suele ser problemática: algunas veces, el ritmo de la lectura determina el ritmo de las imágenes (como en Between Cinema and a Hard Place, de 1991, o Circular Breathing, de 1994); otras, se generan confrontaciones, corto-circuitos o incomplementariedades que ponen en cuestionamiento su relación (Beacon, 1990). Lentamente se refuerza la contraposición entre el sonido presente en la sala (aquí y*

[125] "IBID

ahora) y las imágenes que remiten a una realidad exterior, no sólo a la sala sino también al lenguaje." [126]

2.7.2.- Cuatro Obras contemporáneas en el ámbito de la video instalación: un análisis pragmático de obra y crítica:

Daremos ahora algunos ejemplos concretos de los trabajos de creadores contemporáneos que apuestan por la Instalación explorando el vínculo entre audiovisual y espacio expositivo. Esta descripción y análisis de ejemplos determinados de Instalación audiovisual proponen delimitar las formas y discursos de lo particular en comparación con lo universal de nuestro anterior análisis histórico y mediático.

Los trabajos seleccionados para su descripción se basan en un criterio de interés subjetivo y de cercanía personal a los autores de los trabajos, de manera de poder tener una información de primera mano sobre los trabajos desarrollados.

De hecho, la mayoría de los trabajos presentados en el campo del audiovisual expandido hasta hace muy pocos años eran de muy difícil visionado fuera del momento de la Instalación propiamente dicha, ya que la complejidad de la multiproyección cine o vídeo, y la propia forma de la instalación multipantalla impedían realizar una revisión de los trabajos expuestos.

De muchos de estos trabajos expandidos, solo quedaban algunos documentos en formato fotográfico o esbozos en papel de los proyectos.

La entrada del audiovisual expandido en los Museos, Galerías y Centros Culturales, junto al gran desarrollo técnico en los equipos de proyección, permite hoy día una mejor disponibilidad del material expuesto, a la vez que mejores documentos para su posterior análisis.

Muchas veces también podemos acercarnos a estos trabajos en "Demos" realizadas por los propios autores, otras en material de archivo en DVD realizado por la Institución museística, otras en libros que analizan los trabajos expuestos a partir de una descripción textual y fotografías.

Las obras que ahora remarcamos sugieren un acercamiento a trabajos audiovisuales que siguen las líneas programáticas de los trabajos minimalistas y post-estructuralistas antes

126 Rodrigo Alonso, 2008, http://www.roalonso.net/es/videoarte/gary_hill.php

comentados, y que se vinculan específicamente con la Institución Arte. Tendencias expositivas audiovisuales del llamado "Screen Art." o cine de arte, que al hacer su aparición en la sala del Museo o de la galería dispone un nuevo orden espacial dentro de su formalización.

Estos trabajos de Instalación Audiovisual recrean una puesta en escena dirigida, muchas veces aplicando técnicas propias del Documental, pero construyendo situaciones ficcionadas. Si ahora hacemos hincapié en ellos se debe a que su formalización permite hacernos una mejor idea de las estrategias de representación audiovisuales en el ámbito de la institución artística y que encuentra su canal de comunicación con el público en . el espacio de las galerías y Museos.

He elegido para este análisis a cuatro autores de renombre internacional, que además han expuesto en la ciudad de Barcelona. Dos de ellos vienen de la arquitectura, y los otros dos del mundo de la imagen.

No es mi intención realizar un acercamiento a la obra de estos autores en el formato de la crítica de arte. Nuestra estrategia de investigación y análisis sobre el marco y ámbito de estas cuatro instalaciones se despliega a partir de los propios textos de los catálogos realizados por la Institución museística, sus curadores y los propios artistas.

Interesa sobre todo prestar atención al lenguaje que se utiliza en su presentación y que legitima el trabajo y la Obra de arte dentro de la institución museística. En esta reseña de los textos publicados en el marco de las exposiciones prestaremos una particular atención a la manera de analizar e integrar en el discurso textual los elementos cinéticos, tecnológicos o espaciales y el valor agregado que estos elementos tecnológicos aportan como forma de legitimización de las obras expuestas.

A.- Mabel Palacín. "Instalación "La distancia correcta".

"Cómo abordar la relación entre realidad y ficción y la necesidad de interpretación formaban el nudo de La Distancia Correcta *de Mabel Palacín, una doble proyección de vídeo expuesta en el Centre d'Art Santa Monica, Barcelona, en octubre de 2003.*

Sobre dos pantallas en las que las imágenes se entremezclan aparece un personaje que vive en una especie de sótano con una gran pantalla de cine sobre la que aparecen fragmentos de películas y con las que el personaje intenta relacionarse, interpretar, reconstruir alguna lógica de sentido. Se inmiscuye en acciones que le son ajenas, que

sólo existen en la ficción de una pantalla, como una especie de Don Quijote actualizado, confunde realidad y ficción.
Finalmente, lo que los intentos por incidir, interpretar o prescindir de las imágenes que rodean a ese individuo encerrado en un sótano quieren significar es, precisamente, la distancia correcta entre la incapacidad de leer imágenes e interpretar el mundo más allá de su mera superficialidad y la locura absoluta que implica perderse en ellas."[127]

David Torres, crítico y comisario de arte, describe la Instalación en los siguientes términos:
"La distancia correcta" es una película proyectada en dos grandes pantallas, sobre las que se desarrolla una acción en paralelo en un mismo escenario: una especie de taller o sótano, sin ventanas ni referentes exteriores, una mesa de despacho y una silla, algunos objetos desperdigados y, sobre todo, una gran pantalla en la que aparecen imágenes diversas.
En ese escenario, un personaje aparece a veces ensimismado, preparando algo; otras veces se mueve sobre esa gran pantalla, dentro de las imágenes, intentando reconstruir algún hilo argumental. En fin, interpretando. Actúa dentro de las imágenes e intenta reconstruir una lógica de sentido. Se inmiscuye en acciones que le son ajenas que sólo existen en la ficción de una pantalla.[128]



Ilustración 9:

Pie de Foto: La distancia correcta. Mabel Palacín, 2003. Proyección multicanal.

---

127 Manel Clot, MUA Alicante, 2004.

128 David G. Torres, "El artículo indeterminado" en Mabel Palacín. La distancia correcta, MUA Alicante, 2004 y en David G. Torres (ed.), CASM vol. 1 Barcelona, 2005

Los textos de descripción y análisis en los diferentes catálogos donde se ha presentado la instalación corren a cargo de David G. Torres y de Manel Clot.
En ellos leemos el contenido manifiesto de la instalación: el juego entre realidad y ficción y la necesidad de instalar un sentido y una distancia correcta entre ambas dimensiones. Sin embargo no se hace referencia alguna a la relación de la Instalación con el espacio expositivo. La referencia al juego con el espacio se integra en la propia diégesis fílmica, en los vínculos de concepto y movimiento del actor y las pantallas que tiene de fondo.
A efectos de la Instalación, parece tener prioridad el hecho de que se trate de una proyección multicanal (dos pantallas), y el juego narrativo que el dispositivo audiovisual propone.
En este sentido el "Screen Art" funciona más como un símil de la proyección cinematográfica, pero en sala expositiva museística, que una propuesta que integre el espacio expositivo con la Obra y el espectador.
El juego espacial es interior y se produce entre el sujeto protagonista de la ficción y las proyecciones incluidas en la propia puesta en escena ficcional que van marcando su ritmo y sus movimientos.

B.- "Aernout Mik"

Este artista holandés es escultor de formación y actualmente produce instalaciones que incorporan elementos tridimensionales, objetos, personajes reales y proyecciones.
Los ambientes creados por Mik pretenden invitar al espectador a formar parte de la obra y a participar en una atmósfera deliberadamente indefinida, como si se hallara en la frontera entre el sueño y la vigilia.
"De igual modo que los niños buscan una sensación de vértigo girando sin parar alrededor de sí mismos, el artista perturba la conciencia del visitante y lo convierte en el protagonista de un absoluto extrañamiento, que pasa a través de varios sentidos a la vez: a las sensaciones visuales se suman las sensaciones táctiles, como un suelo blando o una pared velluda."
A Aernout Mik le interesa la creación de espacios heterogéneos y rechaza la experiencia en un sentido único de la visión frontal.

Mik participó en la Bienal de Venecia de 1997, y en el año 2000 el Stedelijk Van Abben Museum de Eindhoven le dedicó una importante exposición.

"Aernout Mik: hombres al límite".

Catálogo de La Sala de Exposiciones del Museo de Pasión de Valladolid.

"A Aernout Mik le interesan esas situaciones en las que perdemos el control y no sabemos cómo actuar. La Sala de Exposiciones del Museo de Pasión de Valladolid (C/ de la Pasión, s/n) presenta hasta el 11 de abril nueve video instalaciones de este reconocido autor holandés que desasosiega y plantea constantemente interrogantes sobre nuestra compleja naturaleza. Terremotos, peleas, manifestaciones callejeras, quiebras de la bolsa.

Cualquier situación escogida por Mik es de las que nos ponen al límite de nosotros mismos. Entre las obras se encuentran algunas tan logradas como 'Organic Escalator', en la que una masa de supervivientes se amontona en una escalera mecánica.

Aernout Mik logra que nos metamos de lleno en la situación con un sistema mediante el que, a la vez que la imagen se aproxima y se aleja, las paredes de la instalación hacen lo mismo, provocando un efecto casi alucinógeno. Son las armas de este artista que utiliza sus conocimientos de arquitectura y escultura para lograr su objetivo: hacer sentir lo que los desesperados protagonistas de sus obras sufren."[129]



Ilustración 10:

Pie de foto: Aernout Mik, vista de la exposición en La Sala de Exposiciones del Museo de Pasión de Valladolid.

[129] Pag. Web: http://cultura.terra.es/cac/articulo/html/cac2167.htm, 2008

En otro catálogo editado por Caixaforum en ocasión de una exposición de Mik, se aclara: *"A Aernut Mik no le gusta que lo definan como Videoartista, aunque proyecte Instalaciones de vídeo. El punto de partida de su trabajo es la arquitectura y la escultura, y el objetivo que lo guía es conectar la imagen en movimiento con el espacio que rodea al espectador. Por eso lo que más sorprende en las Instalaciones de Mik es el dispositivo especial construido a medida del ser humano, y la voluntad de conseguir que la superficie de la imagen en movimiento ultrapase los límites de la pantalla y se transforme en una atmósfera inmersiva".*[130]

El trabajo de Aernout Mik se construye a partir de una puesta en escena muy marcada, donde los personajes que pueblan el cuadro de la imagen viven una acción comandada por el Autor.

La característica más peculiar de esta puesta en escena ficcionada, es que si bien no maneja un carácter narrativo convencional, en las imágenes podemos encontrar un fuerte carácter de misterio y seducción condicionados por la propia situación que en ella se plantea.

En esta puesta en escena la vivencia de los personajes en la acción-evento recreada, configura un espacio dramático donde el espectador asiste a una escena que no tiene principio ni final.

Podemos hablar en este sentido de un espacio narrativo no temporal, de un motivo inconcluso donde el espectador asiste al desarrollo de un evento del cual desconoce su principio y del que no puede esperar ninguna resolución.

Las Instalaciones de Aernout Mik adoptan en este sentido una construcción dramática reconocible del Screen Art, donde la narratividad adopta unas características peculiares que se diferencian de las convenciones narrativas de carácter literario.

Las Instalaciones de Aernout Mik sugieren a la vez una sutil estrategia expositiva espacial, un juego con el entorno donde se presentan.

En algunas piezas, la pantalla y el proyector asumen la forma de una pieza móvil, como cuando pone la pantalla en un travelling que se aproxima y aleja del espectador.

En otras en la propia colocación de la pantalla en el espacio de la sala a partir de la variación de tamaños y recortes del espacio en ángulos que crean las propias pantallas

[130] Aernout Mik: Exposición producida y organizada por la Fundación "la Caixa". Catálogo de la exposición. Pag. 5. 2003.

(alternando entre la retro-proyección y la proyección frontal) y la posición del espectador.

C.- Steve Mcqueen:

Catálogo de la Fundació Antoni Tàpies donde se presentan varias instalaciones recientes del artista y cineasta británico Steve McQueen (Londres, 1969): *Caribs' Leap / Western Deep* (El salto de los caribes / Western Deep, 2002), junto con las obras *Bear* (Oso, 1993), *Just Above my Head* (Justo encima de mi cabeza, 1996) y *Exodus* (Éxodo, 1992-1997)."

"En 1994 Steve McQueen presentó en el Royal College of Art de Londres la obra Bear (1993), con la que ganó el premio Turner de aquel año. Desde entonces, McQueen ha realizado una serie de instalaciones fílmicas que se caracterizan por adoptar una presencia monumental al ser proyectadas de pared a pared y del suelo al techo.

Estas obras exploran la relación entre el medio y el espectador, convirtiendo la experiencia visual en una práctica corporal que va más allá de la mera visión. La abrumadora presencia física y la inmediatez de la imagen transforman el encuentro entre el espectador y la película en un acto de alcance sensorial.

Las referencias visuales de Steve McQueen, más abiertas que dogmáticas, van desde los clásicos de la cinematografía (Dziga Vertov, Jean Vigo, Buster Keaton, Carl Dreyer, Robert Bresson) hasta Billy Wilder y Bob Raffelson, y desde el cine experimental (Andy Warhol) hasta las performances de vídeo de los años sesenta y setenta (Nauman, Acconci, Graham), pasando por la fotografía de Rodchenko y Man Ray.

Su manera de filmar, directa y sin una duración determinada, remite al sujeto, al tiempo de la vida y a la vulnerabilidad. En este sentido, McQueen reconoce la influencia de la improvisación de los músicos de jazz (Miles Davis, Thelonious Monk), la interpretación física y sonora de Glenn Gould al piano o el movimiento de la cámara y los encadenados del cine de John Cassavetes.

El método de trabajo de Steve McQueen nos remite también a un estado inicial del cine -mostrado en circos, ferias y exposiciones universales- en el que, como ocurre en el cine expandido, las proyecciones van más allá de los límites de la pantalla tradicional para incluir el cuerpo de los espectadores.

Steve McQueen presentó Caribs' Leap / Western Deep (2002) en la Documenta 11 (2002), una instalación encargada por Artangel (Londres) y Documenta (Kassel) con el respaldo de Heinz y Simone Ackermans, y producida por Artangel, Documenta y Illuminations Films con la colaboración del Museu de Arte Contemporãnea de Serralves (Oporto) y la Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), y con la contribución de The Arts Council of England, The Henry Moore Foundation y Marian Goodman Gallery.
Por un lado, un acontecimiento histórico sirve de punto de partida de la película Caribs' Leap: el suicido en masa de los indígenas caribes de la isla de Granada el 1651 como resistencia a la invasión de su territorio por parte de las fuerzas francesas. McQueen representa cuerpos de distintas edades cayendo indefinidamente sobre un fondo luminoso, junto a escenas de la isla y sus habitantes.
Por otro lado, en Western Deep McQueen nos conduce al fondo de una de las minas de oro más profundas del mundo, en Sudáfrica. McQueen construye unas imágenes opresivas y claustrofóbicas a partir de luces intermitentes y sonidos bruscos, sucesiones interminables de paredes rocosas y fragmentos de cuerpos bañados en sudor. Esta obra plantea dos formas extremas de violencia a la que puede someterse el ser humano: la dominación colonial y el trabajo esclavo."[131]

Se puede observar en la reseña del catálogo una larga lista de referencias en las influencias del trabajo de Steve McQueen. Referencias que van desde el cine como del *"Screen-art",* la música y el activismo artístico.
Esta poli-referencialidad intenta marcar un nuevo orden de discurso en el ámbito de la imagen y la instalación que configura una nueva fase dentro del "post-cinema".

En este sentido, Steve McQueen renueva la utilización del dispositivo y sus modos de representación, a la vez que es rupturista en su manera de transmitir contenido político: utiliza un lenguaje con una poética particular, no exenta de narratividad, aunque usa unos códigos de expresión atípicos -desviados de las formas artísticas y documentales convencionales- que el espectador ha de saber descifrar.

[131] Steve Mcqueen. Catálogo de la Fundació Antoni Tàpies, 2003-2004.

D.- Colomer, Jordi.

Proveniente del campo de la arquitectura, J. Colomer integra en sus trabajos artísticos el espacio escenográfico junto con personajes y una compleja puesta en escena con la cámara de vídeo. Sus trabajos se presentan expositivamente como "Vídeos" (monocanales) o como "salas de proyección", nombre con el que sugiere una transformación específica de la instalación.

"Escultor español. Estudia Historia del Arte y Arquitectura en Barcelona y asiste a la escuela Eina, en la cuál, en 1984, coordina el taller experimental. Sus esculturas parten de la idea del "objet trouvé", donde los diferentes objetos son ensamblados o pegados a estructuras metálicas o de madera que les sirven de anclaje para ser suspendidos sobre la pared. Esta acumulación, en la cuál lo premeditado y el azar juegan un papel primordial, les dota de un nuevo sentido. Trabaja en series: "Idees", en la que juega con la presencia paralela del dibujo y del "collage" con la propia escultura, y "Pensées", donde incorpora revistas abiertas. En todas ellas la distribución aleatoria de los distintos objetos crea una escenografía que sirve de vehículo transmisor de los conceptos. La iluminación, la música y la imagen filmada se convierten en elementos fundamentales de sus instalaciones y dotar de significado a los objetos presentados."

htpp://www.masdearte.com

"El Dorado": Instalación para Sala de Proyección**.** 1998.

"Los actores son invidentes, con el espacio en el interior. Ven por toda su piel."
Valère Novarina, LETTRE AUX ACTEURS.

Descripción del trabajo:

Una habitación totalmente roja, sin ventanas y un joven actor ciego que busca algo, obsesivamente, abriendo cajones, registrando cada rincón de la sala. La cámara describe frías panorámicas circulares, repetitivas, iluminando el espacio con su propio halo de luz. Los objetos parecen multiplicarse a cada vuelta. Actor y cámara coinciden sólo en fragmentos de 2 segundos a partir de los cuales el ojo debe reconstruir lo que sucede en fuera de campo. El oído llega más lejos que la mano.

Video y Sala de Proyección, master : Betacam SP, copia en DVD, 8 min., bucle en proyección continua, edición de 3 ej. y 1 A.P.

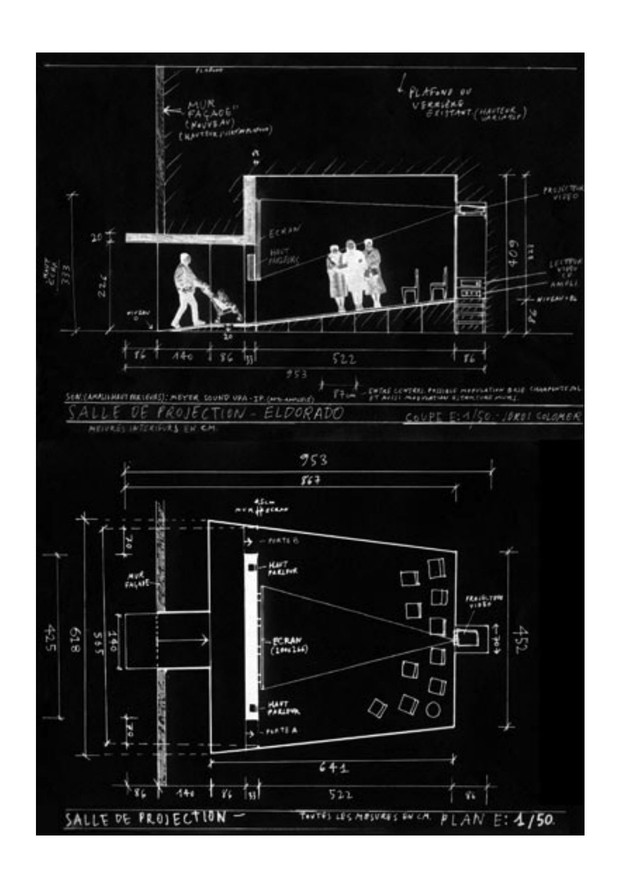


Ilustración 11:

Proyecto de la Instalación El Dorado. 1998

Entrevista de J. Colomer con el crítico de arte JL. Brea, respecto de la pieza "El Dorado": [132]

J.C: *Todo empieza en efecto por el espacio. Lo primero es la habitación, el espacio en el que ese personaje vive. Se trata en realidad -nadie lo diría- de una sala proyectada por Richard Meier, la torre del Macba en Barcelona, donde presenté mi anterior vídeo, Simo.*

JLB: *En cierto sentido, ¿podría decirse que la pieza intenta reproducir un "conocimiento de espacio", una experiencia de espacio, que tú tuviste y sentías la necesidad de transmitir?*

J.C: *La torre del Macba es una sala muy alta, de paredes alabeadas, es decir, no hay esquinas, ni rincones, ni ángulos rectos. Su planta es lo que en los 50 se llamaba tipo*

132 Pag web de J. Colomer: http://jordicolomer.com/ , 2008.

riñón, una cita de Lecorbusier, por otra parte: Popularmente se la conoce como "la patata". Según el proyecto de Meier la sala es en blanco y negro.
Para presentar "Simo" decidí pintarla completamente en rojo y montar una tarima elevada también en rojo, (transformarla en una sala de "espectáculo"). Con la sala roja -visualmente muy poderosa- y aún vacía, se perdían completamente los referentes de escala. Para recuperarla, fantasee con la idea de instalar allí una habitación - poner una cama- y me puse a imaginar como sería vivir en una habitación completamente en rojo y sin ventanas. Una habitación sin ventanas es una habitación ciega, pensé. Así surgió el escenario y el personaje: Una habitación roja y ciega, con un ciego dentro.

Hay otro ciego en juego, un ciego importante aquí del que aún no hemos hablado, que es el espectador. Está también en una habitación roja, mirando al ciego. Para éste, igual que, para el actor, la cámara nunca es directamente visible.
El espectador deposita sus ojos en ella y se deja llevar hacia una ficción imparable. Aunque los objetos y muebles aparecen como por arte de magia, el espectador cree en lo que ve, o en lo que cree ver. Por otra parte la ceguera del espectador es parcial. El espectador ve, o cree estar viendo 8 minutos de acción de un ciego en la habitación, pero en realidad gran parte de la acción no puede verla, sólo fragmentos de dos segundos. Como el cuadro de espaldas en las Meninas, una parte de lo que sucede no está a la vista, retomando tu cita. Podría interpretarse la obra como un elogio de los sentidos: La visión es un privilegio increíble, un verdadero lujo, sin duda. Pero su capacidad de engaño no es menospreciable.
Se me planteó la duda: contratar un actor que interpretara a un ciego, o trabajar con un ciego real. La decisión para mí tenía que ver con la "paradoja del comediante", la famosa cuestión de Diderot. ¿Como abordar la actuación? ¿Con la exteriorización de un sentimiento real, de un estado, o con el dominio en la técnica para simularlo, para aparentarlo? Bresson hablaba de modelos, no de actores, o Kenneth Anger de participantes en el ritual. Bueno al fin y al cabo, todo esto para hacer una escultura.

JLB: *Eso es algo que precisamente me interesa mucho. Me parece evidente que estamos ante una escultura, y creo que ello es algo que también le resultará evidente a cualquier espectador. Aunque el formato que adopta la presentación pueda hacer pensar en otras formas artísticas -vídeo, instalación-, e incluso aunque el mismo concepto de forma artística entendido en un sentido disciplinar que se refiere a*

cualquier normación formal o material resulta evidentemente algo trasnochado, lo cierto es que, en cierta forma, es evidente que tu trabajo tiene siempre ese componente escultórico presente de una manera muy nítida.
En este caso, la experiencia del espacio es fundamental, evidentemente, y pienso que ello es lo que liga este trabajo a lo que podríamos llamar "el campo escultórico" - un campo tan expandido como Beuys o la Krauss quieran, pero escultórico en todo caso.
La pregunta que te haría en relación con esto, teniendo en cuenta lo bien que tu trabajo se ha expuesto a la hibridación y las contaminaciones con otros campos (el teatro, en particular), es por la emergencia contemporánea de un campo de nueva narratividad en el horizonte de la imagen técnica -el vídeo, pero también la fotografía- y hasta que punto crees que la riqueza de los trabajos que se están produciendo en él tiene que ver con un cierto dimensionamiento transversal de la tradicional "espacialización" de lo escultórico ahora en un dominio "temporal" , el de la narración expandida en el tiempo.
Te pregunto esto, en todo caso, en relación muy concreta a tu trabajo, pero también a otros que pienso pueden compartir esta problemática.

J.C: *Yo llamo a estos trabajos "escultura" en el sentido de designar un territorio de confluencias, un lugar desde el que es posible el libre movimiento, un lugar privilegiado.*
Como sabes nunca pasé por bellas artes, hice estudios de arquitectura, así que ese límite disciplinar me lo he ido construyendo. Yo veo, por ejemplo, en las películas mejicanas de Buñuel -entre muchas otras cosas fantásticas- ideas en los límites de la escultura: En "El ángel exterminador" un grupo de gente no puede salir de una habitación. Sin la idea de habitación, la narración no se sostiene.
En "Simón del desierto", un asceta, un hombre que renuncia al mundo - o lo intenta- vive en lo alto de una columna erguida en el desierto. La columna es un arquetipo arquitectónico, pero también un tótem. Simón hace de ella su habitación, vive durante treinta y siete años allí arriba, con el cielo por techo. Quiere alejarse de la tierra, pero en realidad se auto construye un pedestal. Cuando sermonea a los peregrinos, se convierte en actor, y el pedestal se convierte en escenario. Tenemos pues la secuencia, desierto, columna, habitación, pedestal, escenario.
El espacio, claro, pero como punto de partida: el tiempo de la narración lo hace mutar. Si ese espacio es habitable, ¿es eso arquitectura? En una habitación, cuando alguien

vive ahí,- aunque sea en la ficción- aparecen inmediatamente los objetos. Un bote de mermelada que cae al suelo, se rompe ¿es eso música o escultura? ¿Cambia el espacio? ¿Cómo contar eso? En ese sentido, ganar definitivamente el sonido para la escultura, me parece importante. Efectivamente, la escultura se puede dilatar en el tiempo. El vídeo es una buena herramienta para hacer esculturas de este tipo. Implica ciertamente un distanciamiento, un filtro, (la lógica de su propio lenguaje), pero se puede ganar en intensidad.

JLB: *...por eso para mí no hay duda cuando sugieres que por el hecho de ser producción de un espacio que es habitable, recorrible, no estamos ante un efecto de arquitectura.*
La razón es que aquí no se habita, no se puede vivir, que esto no es un espacio que se dimensione en el registro de lo real, sino en el puramente simbólico y narrativo….

J.C: *Por una parte como dices, todos los objetos que aparecen en "Eldorado" o han sido creados de nuevo o de un modo u otro han sufrido una intervención, aunque no lo aparenten.*
Todo el sonido está creado en estudio, incluso algunas sombras son falsas...pero todos los artificios están a la vista, para quien quiera verlos. Acercarse a "lo puramente real" como materia para ser filmada, implica forzosamente una pérdida, una imprecisión, pero también una creación de ficción inevitable: (este me parece el principio del ready made, un objeto "real" mediatizado).
Cualquier objeto hoy, incluso la caja minimalista, está cien veces mediatizado, lo que ves, no es lo que ves. Enunciar una realidad por la que han pasado las manos, reconstruida y filmada, creo que apunta a una realidad mas exacta. Me interesa particularmente trabajar un límite paradójico entre dos extremos: Por una parte una enunciación evidente de los elementos de la representación, (el actor, la cámara en movimiento, la luz, el atrezzo /escultura, el sonido creado, el espectador) y por la otra mantener el hilo de una ficción a la que no podemos sustraernos, aún conscientes de como todo ello se articula.
Es importante también para ello que la proyección tenga lugar en una sala construida especialmente, se crea una situación social en esa habitación: estamos mirando en grupo. (Muchos cines llevan por nombre "Eldorado").

Y creo, hoy por hoy, que ese gesto de mediación en varias direcciones, puede salvaguardar cierta intensidad que el directo habría perdido en parte. Podría ser que trabajar de nuevo sobre la reproducción, la reproducción de la reproducción sea una postura "pop", pero desde luego no se trata de un pop ingenuo.

La entrevista entre crítico y artista que hemos transcrito manifiesta un claro cuestionamiento de los límites de la escultura, de la instalación, de la utilización de la narrativa visual en estas salas de proyección que Colomer crea.
De alguna manera este diálogo pone de manifiesto el grado en que el desbordamiento en las prácticas profesionales y artísticas configuran un escenario de hibridación de formas, y de búsqueda de nuevas nomenclaturas y categorías por parte de la crítica de arte, a la vez del grado de interconexión y transformación de los conceptos que en un momento eran propios de la historia del cine, del diseño, del arte, de la arquitectura y del teatro, y que en las prácticas artísticas de hoy día, se recombinan para establecer nuevas pautas y creaciones.

<u>Capítulo 3:</u> Estudio de casos. Investigación sobre nuevas estrategias expositivas documentales.

3.1.- El Documental Post-media y el Documental expandido: Propuestas, métodos y discurso.

Las propuestas expositivas del documental expandido varían las formulaciones tradicionales del discurso documental, a la vez que transforman sus métodos compositivos.
Estos cambios se pueden observar en las variaciones de la construcción dramática y en las fases de trabajo donde los elementos tradicionales de investigación, guión, grabación y post-producción, no conducen necesariamente a un material organizado en forma de Obra acabada, sino que se enmarcan en un proceso de trabajo que puede ser presentado al público sin un acabado formal y dramático típico del documental monocanal del cine y la TV.

Muchos de los trabajos analizados en nuestra investigación, si bien se enmarcan dentro de lo que denominamos como una estrategia expositiva Documental, es decir, enfocada a ser visitada y contemplada por un público en una sala y que aproximan al espectador a un tratamiento creativo de lo real; asumen concientemente una condición marginal respecto del concepto de Obra acabada.
Se constituyen más bien como un material audiovisual que plantea formulaciones similares a las de los "proyectos procesuales" o "prácticas relacionales" propias del mundo del Arte que en los años 60 y 70 cuestionó el rol y valor de la "Obra" cerrada.

El tipo de comunicación que se intenta generar con el espectador en estas obras procesuales encuentra resonancias en la línea planteada por Umberto Eco en su "Obra abierta", [133] donde nos encontraríamos ante un lector modelo, aquel espectador imaginado por el autor, y en función del cual la obra se ha ido generando en la mente del creador.
Con la diferencia que: "… *en el ámbito de las Instalaciones, este lector se ha carnalizado. No se trata solo de una entidad etérea, sino que partiendo de una escala*

[133] Eco, U., "Obra abierta", Barcelona: Editorial Ariel, 1962.

humana, los materiales empleados han podido contrastar con el tamaño del ser humano…, cuenta con unas características comunes, las del cuerpo humano, para tratar de un modo concreto la materia que compondrá finalmente su instalación”. [134]

Se construye así mediante la expansión del documental un nuevo tipo de obra donde la hibridación de conceptos y formas del trabajo provenientes de distintas prácticas y tradiciones, se conjuga en nuevas formas expresivas.

Estas transposiciones provocan cambios en elementos distintivos de la tradición documental de carácter cinematográfico que vale la pena reseñar y ponen de manifiesto cambios de renovación y ruptura.

Entre los más destacados vale la pena hacer hincapié en la variación del concepto clásico de "comienzo-desarrollo-clímax y final", propio de los trabajos narrativos lineales vinculados a la tradición más convencional del cine y la TV.

Sabemos que desde hace años (fue un campo de batalla del Surrealismo en los años 20 y de todo el cine experimental posterior) la ruptura de esta formulación proveniente del teatro griego clásico y más tarde de la literatura, ha estado en la mira de los movimientos de vanguardia narrativos, ya sean literarios o audiovisuales.

La estrategia expandida en el documental es capaz de romper este asidero formal del audiovisual y del propio espectador, ya que consigue hacer fluir información, contexto y trama mediante otras fórmulas y estrategias de presentación en formatos múltiples.

En muchos de estos trabajos documentales expandidos, el audiovisual se complementa en la exposición en sala con la fotografía, con textos impresos, con páginas en Internet donde el usuario puede completar la información y "linkar" con otras paginas afines. Estas posibilidades abiertas al espectador para interactuar en diferentes ámbitos de la comunicación y la información propicia la ruptura de estrategias narrativas convencionales.

Este grado de interactividad del espectador con la obra, puede asumir distintos caracteres según la forma y estilo del documental expandido: se busca la participación lúdica o reflexiva del espectador mediante estrategias que pueden ser más o menos experimentales y de fórmulas de tecnologías interactivas más o menos sofisticadas, pero es sobre todo a partir del recorrido del espectador por la sala, o de su fijación en los

[134] Inmaculada Cunill, 2008, http://www.cica.es/aliens/gittcus/espejo.html)

distintos elementos que componen el documental expandido, que se produce un cambio explícito en la posición física y estado mental del espectador en relación a la que tiene en la sala oscura del cine, sentado frente a una pantalla.

Otro elemento de ruptura importante con el documental tradicional es la forma que adopta la utilización del montaje, el concepto que rige la edición del material audiovisual.

Al no tener que construir una linealidad que conduzca y guíe al espectador por la trama narrativa, la utilización del montaje varía, siendo así que en muchos trabajos expandidos se presenta la información sin ser enriquecida con asociaciones visuales, rítmicas y temáticas propias de la tradición cinematográfica, de manera que el espectador pueda confrontar el material de manera más reflexiva y menos emotiva.

Menos montaje significa por un lado más transparencia informativa y menos construcción de lo real; menor conductismo rítmico y menor manipulación del espectador.

Por otro lado, la carencia de elementos tan importantes dentro del anclaje del género documental, como ser el montaje, redundan muchas veces en una pérdida de discursividad y una traslación del valor de *"Documental",* al de *"Documento*".

Muchas veces esto se presenta como un *handicap* de las fórmulas expandidas que potencian la información en desmedro de la escenografía de la propia instalación y de la información frente a la dramatización, pero estos elementos responden más bien a estilos determinados y una ideología que, como vimos en afirmadas por diferentes movimientos de vanguardias pasadas, pone en crisis los factores ilusorios con los que se intenta fascinar al espectador.

De todas maneras la frialdad o el candor narrativo y escenográfico difieren según los autores y aparece más como un marca de estilo autoral que una marca a-priori sustancial del documental expandido.

En los trabajos citados a continuación, por una simple cuestión de acceso a las fuentes, utilizaré como ejemplos sobre nuevas estrategias expositivas documentales, trabajos presentados en los últimos años en la ciudad de Barcelona, en diferentes muestras organizadas por Centros de Cultura, Museos, Galerías o Festivales.

Es interesante observar además, que muchos de estos autores que presentamos no definen ya su campo de acción dentro de una práctica vinculada a la tradición Documental Cinematográfica o Videográfica, es decir, no definen su ámbito de trabajo y profesión como "documentalistas", sino que el audiovisual pasa más bien a ser una herramienta para expresar "lo real" desde el ámbito del Arte, la Antropología, la Etnografía, la Arquitectura, y diversas disciplinas que son capaces de tejer un discurso de interpretación cultural y socio-político con la imagen técnica como vehículo.

En este sentido, cabe remarcar una de las categorías que define al documental expandido y le diferencia de la Instalación anclada en el campo artístico.
En el Documental expandido encontramos una clara sujeción a una trama narrativa no lineal, a una manera de relatar un evento y a brindar información sobre el carácter y desarrollo en el tiempo de este evento. Narrativa e información afloran pues en los modos de configuración de la instalación documental, elementos que nos permiten hablar aún de un anclaje a la forma documental de tradición cinematográfica (un "tratamiento creativo de la realidad") a partir de este asidero a la información como descripción y análisis de lo real.

Como veremos en páginas siguientes, muchos de los autores citados abandonan una estética propia del audiovisual narrativo dramatizado y se adhieren a distintos formatos y fórmulas expresivas donde el tratamiento informativo y expresivo del material audiovisual comparte una fuerte sujeción al contexto del evento, pero sin marcar un punto de vista cerrado sobre la resolución del conflicto.
Es decir que el trabajo documental presentado al público no intenta agotar el discurso sobre el tema propuesto en forma tajante (del principio al fin), sino que los elementos ajenos al audiovisual y presentes en la sala – fotos, textos, banda sonora, iluminación-; y fuera de ella –páginas web en Internet, otras exposiciones, mesas redondas-; son fundamentales para complementar el mensaje que se desea ofrecer y para la comprensión del usuario del sentido global de la propuesta expositiva.

En la selección de autores y materiales, he intentado acercar al lector una diversidad de estilos y fórmulas expositivas de manera de poder apreciar un abanico de las estrategias expositivas audiovisuales que se elaboran en la actualidad.

Me ha interesado rastrear propuestas originales en autores de larga trayectoria que se acercan en los últimos años a la Instalación después de haber trabajado en formas más convencionales del documental o la ficción de tradición cinematográfica.
Como contrapunto a estos autores reconocidos, también he buscado autores que directamente o bien han comenzado sus prácticas en el campo expandido, o gran parte de su trabajo se expresa más en el ámbito de la instalación audiovisual, que en el específico documental.

No realizaremos un análisis temático en profundidad de las obras presentadas, no es eso lo importante en este caso - además de que de todas ellas se encuentran referencias, análisis y descripciones en páginas de Internet. Nuestro cometido es realizar una descripción funcional que nos permita establecer eso sí, unas *"categorías del documental expandido"* en sus distintas modalidades de enunciación.

Estas categorías que establecemos en la forma de construcción en el Documental expandido nos permiten una mejor comprensión de las diferentes estrategias expositivas seguidas en los trabajos que presentamos. A la vez, estas categorías que implementamos no intentan por tanto agotar ni acordonar las diversas estrategias expositivas del documental, sino que pretenden delimitar y aclarar formas y tendencias.

Como punto de partida nos basaremos en las categorías trazadas por B. Nichols sobre las distintas modalidades de representación documental [135], ya que aunque estas se apliquen a la enunciación de los trabajos documentales de tradición cinematográfica, consideramos que sirven aún de punto de inflexión y pueden dar una idea de estilo y forma del discurso del documental expandido.
Nuevos modos de expresión del documental como los que estamos tratando, hacen necesario de todas formas, trazar nuevas tipologías exclusivas en las estrategias expositivas, de manera que en la descripción y análisis de trabajos elaboraremos categorías enunciativas que subyacen a la práctica del documental expandido.

Las modalidades de representación establecidas por Nichols tienen especial relevancia ya que adecuan formas propias del discurso audiovisual autoral y personal, a instancias

[135] Nichols, B.: La representación de la realidad. Barcelona: Paidós, 1997.

institucionales que impregnan al discurso personal de credibilidad, creando así un vínculo entre las estrategias narrativas personales con fórmulas de legitimización del discurso más amplias.

La modalidad de representación forma pues, parte del proceso de interpretación y creación de cualquier realizador de documental que estructura un discurso sobre "lo real", intentando ser entendido por un público al que llega a través de ciertos canales mediáticos.
Nichols explica esta conjunción entre lo particular y lo general de la siguiente manera: "Desde un punto de vista institucional, los que operan principalmente con una modalidad de representación pueden definirse a sí mismos como una colectividad discreta…A este respecto, una modalidad de representación implica cuestiones sobre la autoridad y la credibilidad del discurso. En vez de erigirse como la manifestación del realizador individual, el texto demuestra ceñirse a normas y convenciones que rige una modalidad particular y a su vez, se beneficia del prestigio de la tradición y de la autoridad de una voz socialmente establecida e institucionalmente legitimada." [136]

Las diferentes modalidades de representación establecidas por Nichols: la expositiva, la observacional, la interactiva, la reflexiva, la performática; proponen categorías donde "cada modalidad despliega los recursos de la narrativa y el realismo de un modo distinto, elaborando a partir de ingredientes comunes diferentes tipos de textos con cuestiones éticas, estructuras textuales y expectativas características por parte del espectador." [137]

Se trata entonces en nuestro caso de analizar qué categorías ya aplicadas son pertinentes de uso y que otras surgen con la práctica del documental expandido para desarrollar así una nueva categorización acorde con las formas que adopta el dispositivo en la instalación documental expandida.

[136] Ibid, Pág. 67
[137] Ibid, Pág. 68

Casos de estudio:

Análisis de campo sobre diversas instalaciones documentales:

Expondremos a continuación diversas categorías o modos de representación que surgen del análisis de prácticas concretas de distintos trabajos documentales expositivos. Las categorías sugieren una aproximación al ámbito de la enunciación del documental audiovisual. Sin duda las características peculiares del documental expandido no se restringen a este aspecto enunciativo. Intentaremos marcar en cada caso también las variaciones en las estrategias espaciales y propias del dispositivo que despliegan.

- **1.- "Modalidad expositiva multimedia" y "modalidad expositiva plástica":**

En la *"modalidad de representación expositiva"* tradicional el tratamiento y la tónica enunciativa del documental se organiza mediante fuertes anclajes que guían al espectador por ese mundo organizado y articulado por el autor del documental. La "voz en off" es un claro ejemplo que utiliza esta forma enunciativa.
En esta modalidad aplicada al documental expandido, el carácter del diseño de la instalación sugiere una extrapolación a una forma de organización tal como la que realiza la "voz en off" en un documental monocanal.

Mediante la creación de soportes para monitores y pantallas junto a una organización espacial del material audiovisual y textual en continua confrontación, se sugiere una guía conceptual por el documental expandido a manera de la que organiza la "voz en off" en un documental monocanal.
Esta "voz institucional" tal como se articula en el documental tradicional, que como decimos, puede ser entendida en el ámbito expandido como una propuesta de forma y diseño, es la que establece las pautas para un recorrido espacial y conceptual del documental expandido en sala.

Veamos distintos ejemplos de esta modalidad de representación expositiva, que en el ámbito del documental expandido asumen dos nuevas tipologías: la "modalidad expositiva multimedia" y la "modalidad expositiva plástica"

- **1.1 “Modalidad expositiva multimedia”.**

- “El Cuerpo y la Ciudad”. Johan Van Der Koeken 1998.

Johan Van Der Koeken plantea a través de una estructura expositiva creada por el diseñador Jeroen de Vries, una reutilización de sus trabajos documentales de manera de propiciar un nuevo diálogo entre las distintas piezas fotográficas y cinematográficas que componen la Instalación.

Mega-instalación que se corresponde casi como una exposición antológica de su obra fotográfica y cinematográfica.

“El Cuerpo y la Ciudad” ha recorrido museos de toda Europa y se constituye como una exposición de Documental Expandido paradigmática, por su diseño y propuesta expositiva y por los contenidos que vehiculiza.

La construcción de estructuras originales para la proyección en pantallas de muchas formas y tamaños, así como de paneles modulares que intentan establecer un diálogo entre las imágenes fijas y las imágenes en movimiento configuran distintos espacios expositivos que funcionan a la manera de una trama dramática expandida en la sala.

La introducción del catálogo escrita por J.V. der Keuken aclara las bases constructivas sobre los que reposa la exposición:

Introducción a “El Cuerpo y la Ciudad”, por Johan van der Keuken:

“Este proyecto es fruto de mis reflexiones acerca de la interacción entre fotografía y cine y los lugares en que es posible que ambos coincidan.

He estado trabajando durante más de dos décadas en el espacio fronterizo de estas dos áreas, y he probado innumerables formas de vincular dos o más fotografías en una secuencia cronológica distinta de la habitual. Se pueden encontrar entre fotografías asociaciones y contrastes relativos al contenido, la historia, el encuadre, la composición, la textura, el tono, el movimiento y la luz.

La exposición/Instalación fue diseñada por Jeroen de Vries, con quien realicé anteriormente una exposición titulada “Johan van der Keuken, fotógrafo y cineasta” en el Amsterdam Historical Museum en 1993.

Jeroen de Vries fue quien propuso toda una variedad de novedades expositivas…"
"La colaboración entre el fotógrafo y el cineasta y el diseñador juegan un rol central en todo este proyecto. La idea es usar imagen, proyección, sonido e instrumento visuales para crear mundos y atmósferas individuales y diferenciadas."[138]

Más adelante J.V. der Keuken describe los elementos de la instalación:
"La Instalación consiste en un cuerpo transparente de 9 metros de alto desde donde se proyectan las imágenes, y donde también estas son proyectadas.
La estructura de metal está cubierta por enormes pantallas a la manera de un enorme colgante. La proyección es luz, de manera que se puede ver a través de ella,.así que las imágenes proyectadas aparecen como cuadros que el espectador puede ver a través de otros cuadros, en otras superficies.
Como si se tratara de un satélite, las pantallas de proyección de diferentes tamaños salen del cuerpo como protuberancias. El coloso deja el suelo libre, y entre sus piernas hay una larga mesa elíptica. Imágenes de películas y fotografías se proyectan incluso sobre esta mesa. Proyecciones fotográficas y cinematográficas" [139]

Interesante para nuestro análisis sobre los cambios en el dispositivo del expandido y sus consecuencias sobre la estética y la narratividad son los comentarios del diseñador de la exposición, Jeroen de Vries:
"Todos los elementos que conforman este proyecto se combinan para crear una instalación rica y compleja. He decidido no manipular las imágenes de J.V. de Keuken; dentro de su estructura quedan intactas, pero integradas en un espacio, con una relativa autonomía. Son incorporadas en un todo mayor…. Al ocuparnos del espacio en esta instalación, estamos tratando con lo imprevisto, lo no lineal, lo azaroso."
Y continúa luego: *"No monté las imágenes una después de otra como en una película ni sobre paredes desnudas como en una galería. Todo puede ser contemplado virtualmente a un mismo tiempo y en mismo espacio, revelado en papel fotográfico o moviéndose en decenas de pantallas como elementos libres y transparentes en el entorno arquitectónico. El espectador se desplaza, sube y baja escaleras, parece tener el control del tiempo y el espacio, del cuerpo y la ciudad a medida que se van*

---

[138] "El cuerpo y la ciudad",catálogo CCCB, Barcelona 1999, pág. 14.
[139] Ibid, pag. 17

mostrando. Tal como dijo J.V. der Keuken en otro contexto, toda la constelación es un azar provocado por nosotros." [140]

La exposición/Instalación se organiza en forma temática o como capítulos narrativos a partir de distintos títulos documentales de la obra de J.V. der Keuken. Comentaremos algunos de ellos:

A.- Bolivia/A day in La Paz/The weight of the mountains

"The installation was designed by Kees Nieuwenhuijzen and was exhibited before at the Stedelijk Museum in Amsterdam. For Body and City the design was readjusted.
A rapid and compact impression of La Paz. Porters, vendors, demonstrators, Indian women, policemen, businessmen. A city swarming with people living, surviving, going on. The images printed on black and white transparencies are displayed on stripes of light along the walls on the exhibition hall. Together they constitute a moving cinematographic freeze, the jagged rhythm set by the succession of five hundred photographs all taken on the same day.
The freeze is interrupted - and simultaneously continued - by a short film on a monitor, the height of the screens frame coinciding with the height of photographs, both approximately forty centimetres high. On the screen, with only the slightest bit of movement, extremely "photographic" shots are shown of an Indian child in a classroom at a poor village school in the Andes. A four minute loop with the classroom and the look on the child's face discovered again and again. And there is sound: the soft noises of the mountains blowing into the classroom.
In addition to the photographic freeze and film images, greatly enlarged photographs are presented. They are pictures of mountainsides, desolate and craggy landscapes with a powerfully material texture, pressing onto whoever lives and survives on the streets of La Paz."

---

140 Ibid, Pág. 15





Ilustración 12:

Pie de foto: montaje fotográfico expositivo combinando planos del documental de J. Van der Koeken, Bolivia, Un día en La Paz. Exposición "El cuerpo y la ciudad". 1999.

Observamos que el texto de presentación de este bloque remarca el contrapunto creado a partir de las proyecciones de imágenes fijas y de imágenes en movimiento. Similitudes y diferencias se plantean así entre estados de la imagen fotográfica o cinética en relación a su presentación escenográfica, su tamaño y su materia.

La presentación como proyección luz de la imagen fija mediante un ritmo de sucesión determinado a través de un dispositivo de proyección, sugiere al autor hablar de una forma que constituye "un friso cinematográfico" proyectado en una franja luminosa a lo largo de la sala de exposiciones.

La imagen fija de la fotografía transmuta en cinética a partir de su contrapunto fílmico en monitor. De esta manera la foto fija y el *frame* en movimiento crean un diálogo sugerente que se repite en diferentes variantes y valores a lo largo de toda la exposición.

Recordemos que J.V. der Keuken desarrolla en su obra a lo largo de su vida su trabajo como fotógrafo (que comienza a los 16 años con un libro de fotografías autobiográfico) en paralelo al documental fílmico. El diálogo y contrapunto de los dos formatos es, según palabras de su autor, un campo de investigación sometido a convergencias y divergencias a o lago de su vida. La puesta en escena de la instalación documental expandida del "cuerpo y la ciudad", forma expandida que realiza por vez primera, le permite desarrollar estos vínculos y diálogos entre fotografía y cine.
La concordancia de tamaños en la puesta expositiva, entre las imágenes fijas y en movimiento, de manera que funcionen con igual pregnancia para el espectador, es otro de los elementos a reseñar en la instalación expandida,
La materialidad de la imagen fija en sustrato de impresión, o la fotografía proyectada como luz, sugieren también un contrapunto de diversos planos de información y contenido emocional.

B.- Bodies/Nudes/To see and not to see

This series of photographs vacillates between two extremes: a highly detailed registration in colour, frontal and almost obscene, and tender black and white pictures with the bodies almost disappearing into the black of night or the white of paper.
Suspended free from the wall the paper the photographs are printed on is grabbed by iron rods. It becomes a vulnerable body, visible as bearer of the image.
In the accompanying projection of the winter cityscape moving past, the visual frame disintegrates, and at the same time in a pseudo-pornographic film the visual sharpness vanishes: you are not seeing what you see, you are seeing what you know.

Juego de formatos, tamaños, color y texturas. Pantallas de diversas formas que rompen el cuadrado del marco. Un diálogo de contrapuntos y asociaciones que hablan del cuerpo y la mirada, a la vez que de la representación del cuerpo en materiales diversos, y la sugestión de la mirada: *"no ves lo que ves, ves lo que sabes"*.[141]

[141] Ibid, Pág. 27

C.- Sarajevo/November 1993 - November 1996

Johan van der Keuken: "In November 1993, my friend and colleague Frank Vellenga and I went to Sarajevo to show several films at the festival held there amidst Serbian gunfire and sniper ambushes. We also shot a fourteen-minute film showing moments in the day-to-day life of a city under siege with the underlying question: What purpose does it serve to make a film on art in wartime? Our main character was Marijela Margeta, an architecture student who risked her life to attend all the films at the festivals. Exactly three years later, we went back to see Marijela and Sarajevo again."

Strip construction, light, air and space. New architecture. Here an ordinary post-war neighbourhood has turned into a pre-war neighbourhood.

Stratified images of disfigured skin once again in strata placed one after another.

Fotografías impresas de diversos tamaños y formas cuelgan desde el techo de la sala. Las texturas y las sobreimpresiones de las fotos crean una narrativa abstracta pero fulminante. El documental de 14 minutos en un monitor completa el cuadro sobre este Sarajevo de pre y post-guerra, en una instalación que combina foto y video para hablar de las huellas de la guerra.

D.- New York/Colours on 42nd street.

Johan van der Keuken: *"On 42nd Street between Times Square and 8th Avenue, I came across a long row of shops, their roll-down shutters all closed and painted in bright colours. I spent hours on the sidewalk across from the roll-down shutters, photographing passers-by walking past the fields of colour. With all their own bright colours, they seemed to represent an entire society."*

At the exhibition, the photographs are arranged adjacent to each other to form a huge mosaic of colour fields with people in them, one big human chessboard. A flat surface with the feeling: The Old World: America!"

Los colores de la Calle 42 fueron película con planos fijos de gente en movimiento, que ahora se transmutan en planos fijos de gente atravesada por colores. La película deviene foto fija "… en la exposición, las fotografías están dispuestas una junto a la otra,

formando un inmenso mosaico de superficies coloreadas, llenas de gente…." Variaciones en la propuesta rítmica del trabajo, del espacio y el tiempo de percepción del espectador.

E.- India/Editing and reverse editing.

"The reverse editing is a sequence from the film Eye Above the Well sliced into separate images. The whole sequence shows in twelve successive shots how a traditional Koodiattam actor is made up and slowly but surely changes into Vali, king of the apes. It is projected non-stop on a large screen in the middle. Around it are twelve small screens, each showing one of the twelve shots in a loop, so that the temporal sequence of the images is reflected in the spatial arrangement around the central screen. Time is being translated into space."

Ruptura del tiempo narrativo a partir de la disección o desmontaje de una secuencia. Lo único se hace múltiple (doce pantallas rodean una imagen central), la representación lineal varía a una forma coral de imágenes en loop. La fotografía y la imagen en movimiento confrontadas –como en el resto de la exposición- generan un diálogo abierto de formas y texturas ampliando los sentidos y las referencias. Mediante el desmontaje y la estrategia expandida de la secuencia, tal como expresa el autor: *"El tiempo se traslada al espacio."*[142]

En el caso de la Instalación del Cuerpo y la Ciudad podemos hablar de una modalidad expositiva donde la interacción de diversos formatos genera un diálogo entre dispositivos y temas que generan nuevas disposiciones del material documental.
De ahí que propongamos la categoría de *"Modalidad expositiva multimedia en sala"*.
El agregado de la connotación expositiva en sala nos servirá para diferenciarla de aquellas modalidades que se ajustan al carácter multimedia, pero en formatos no espaciales, tal como pueden ser el CD-Rom, el DVD y los discos duros.

---

[142] http://www.johanvanderkeuken.com/

- **<u>1.2.- Modalidad expositiva plástica. (Color y movimiento).</u>**

<u>Documentales que asumen el componente estético como valor que guía a la enunciación expositiva:</u>

Continuamos con una variante de la modalidad expositiva.

En esta *"modalidad expositiva plástica"* que insertamos como propia del Documental expandido la estrategia expositiva asume una representación estética que no necesita legitimación textual sino que adopta una modalidad de representación plástico-figurativa.

Aquí el acercamiento por parte del autor al orden de realidad descrito se construye a través de una narrativa no lineal donde la propuesta formal permite crear una atmósfera especial a partir del movimiento, el tratamiento de la imagen, color y textura, y donde nos trasladamos de una propuesta narrativa a una propuesta arquitectónica de valor espacial y de una trama narrativa a un ritmo audiovisual.

La propia manipulación del material audiovisual en cuanto a estos elementos de color, textura, movimiento y duración, transparenta la estrategia discursiva del autor de no querer reproducir lo real, sino de hacer un "corte subjetivo" que remarque aspectos de este "real". En este sentido, esta "modalidad expositiva plástica" podría asociarse a un tipo de documental poético convencional, pero en el caso del documental expandido se potencia además la propia capacidad fascinadora-asociativa de la multipantalla y el tratamiento del espacio en la instalación, de manera de crear un "ambiente" sugerente y denotativo, un ambiente que propicie un estado de ánimo y de conciencia propicio para la contemplación y disfrute del usuario.

En este sentido cabría incluir en esta modalidad obras características del "Screen Art" contemporáneo, como ser los trabajos de Bill Viola (donde el tratamiento de ficción o documental se encuentra en un límite difuso) y donde la poética de la imagen se entronca con el tratamiento de una poética del dispositivo de la instalación.

Analizaremos dos instalaciones documentales en esta *"modalidad expositiva plástica"*.

<u>A.- Juan Downey. El círculo de fuego-</u>

Instalación multicanal con monitores, formado por secuencias sacadas del Documental monocanal ya existente:

“The Laughing Alligator” (El caimán con la risa de fuego) de 1979 es un vídeo monocanal de 27 minutos, (existe también una versión corta de 1978 con el mismo nombre de 8 minutos de duración y también “The singing Mute”, “La muda que canta”, de 1978 de 10 minutos de duración).

Esta obra es sintomática de las preocupaciones y reflexiones de Juan Downey en su trabajo videográfico documental. Elaborada a partir de una estadía con los Yanomami, tribu que vive en la selva amazónica, el discurso documental subraya el nivel de objetividad emparentado con el documental etnográfico y el nivel de subjetividad presente en una obra de este tipo. Juan Downey también escribe en su diario: "El video tape no puede designarse arte, sino a condición de que presente, a través de símbolos, las tramas vivas en la consciencia del artista y la confrontación de éstas con uno o varios contextos culturales... Mi discurso estético, vía video- tape, ofrece el resultado de un proceso de decodificación de una cultura y el proceso de interlocución entre sus mitos y los mitos de mi consciencia subjetiva... El discurso estético debe parecer una hipótesis (no necesita pruebas), o convertirse en un símbolo que se sostendría aún en la ausencia del enunciador. La obra de arte necesita un descodificador; cada receptor interpreta y recrea".

“The circle of Fires” (El circulo de fuego) es una videoinstalación creada a partir del Video monocanal “The Laughing Alligator”, presentada en el año 1979 en el Chicago Editing Center.

La instalación audiovisual es para Juan Downey un medio donde la participación del público es esencial, en una obra que se complementa y completa fundamentalmente con la presencia del espectador y con la propuesta elaborada por la estrategia expositiva.

La Instalación de “El Circulo de Fuego” consiste en dos círculos, uno exterior con ocho monitores que miran hacia adentro, y el círculo interior de cubos-asientos.

El objeto es que la audiencia entre en el círculo electrónico del shabono Yanomami, y al sentarse pueda ser partícipe de las funciones y actividades diarias de sus ritmos de vida.

La instalación funciona de manera independiente del Documental, de manera que el desarrollo narrativo se transmuta en la Instalación en imágenes que se sustentan en el carácter plástico de la misma sostenidas por el movimiento ralentizado y el audio del Shaman que canta mientras realiza su ritual.

La narrativa del documental monocanal donde se hace una observación etnológica de los Yanomamis junto a la reflexión de Downey sobre la representación documental, es

reemplazada en la instalación expandida por un estado de conciencia que vincula el orden del ritual del Shaman con el de la contemplación y situación espacial del observador.

B.- **Chantal Akerman: D´Est. Al borde de la ficción. Video instalación (1995)**

Segundo ejemplo de esta "Modalidad de representación plástica".
Instalación multicanal con monitores, recreada con secuencias sacadas del Documental monocanal ya existente.

_La Instalación "D´Est. Al borde de la ficción" aprovecha los planos secuencias de travellings continuos para realizar una propuesta expandida que marca un recorrido horizontal por varios monitores situados en línea.
El documental D' Est (1993) es la primera película a partir de la cual Akerman realizó una video instalación en 1995.
Desde entonces, su incursión en el espacio del arte ha sido habitual, realizando hasta la fecha seis video instalaciones, que se han exhibido en importantes espacios como el Centre Pompidou de París, Documenta Kassel (Alemania), Bienal de Venecia, Musée d´Art Contemporain de la Ville de Paris, The Jewish Museum (Nueva York); San Francisco Museum of Modern Art y la Galerie National du Jeu de Paume de París.

Filmada en súper 16 mm para la televisión, y rodada en Alemania, Polonia, Rusia y Moscú, "D´est" refleja la poética y la política formal de la autora. Tomando rostros impenetrables o grupos de gente, Akerman hace un registro íntimo de Europa del Este que ella describe como un *"mundo desorientado, con esa impresión de posguerra en el que cada día vivido parece una victoria."*
La película forma parte de una trilogía de obras que exploran situaciones históricas específicas, a través de una mirada atenta a los modos en que dichos contextos están internalizados en los sujetos y sus entornos, en las impresiones cotidianas y en los paisajes.
Tras "D' Est", Akerman filmó "Sud" (1998), acerca de la violencia racial al sur de los Estados Unidos, y "De l' autre coté" (2002), una obra sobre la frontera entre la ciudad

norteamericana de San Diego y la mexicana de Tijuana.
El rasgo peculiar del cine de Chantal Akerman es su formulación en continua deriva, idea de perpetuo movimiento que trasluce una metáfora del recorrido vital. Esta idea o estilo que surge de sus películas impregnan tanto sus ficciones como sus documentales, y en el caso de la Instalación de " D´est" la propia propuesta formal, donde los travellings van pasando de monitor a monitor en sentido horizontal creando un movimiento de traslación que acompaña al espectador en su recorrido frontal por la instalación. Se potencia de esta manera el recorrido del observador, en paralelo al recorrido de los travellings por los monitores.

Con ocasión de una exposición de distintas instalaciones documentales de Chantal Akerman en el MALBA (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires) la crítica de arte, Araceli Otamendi, describe así sus sensaciones sobre estos documentales expandidos:
"Se entra al espacio Contemporáneo del Malba con la idea de ver una documental pero se encuentran ahí varios monitores agrupados en series donde van pasando distintas secuencias del film. Se puede caminar y detenerse ante cada monitor o cada serie de monitores, mirar las escenas, escuchar. No se trata de un espectáculo común. Es una sumatoria de imágenes y sonidos, todo al mismo tiempo. La directora evidentemente ha querido producir un efecto y lo logra. Uno quiere ver más, saber cómo transcurre, qué es lo que va a ocurrir. Hay imágenes dramáticas, desoladoras, otras no tanto, más bien son desconcertantes. Entonces uno empieza a preguntarse con qué clase de film se ha encontrado". (http://www.quadernsdigitals.net/ , Abril 2008.)

Los continuos travellings que configuran el documental monocanal de C. Akerman confieren una belleza plástica y denotativa de las gentes y los espacios filmados, de manera que asumen un aire distinto de la modalidad observacional clásica: no sabemos a ciencia cierta si estos largos planos secuencia en travellings han sido preparados o la gente que aparece en plano no da cuenta de ellos. La ficción y el documental se rozan y entremezclan y el espectador siempre bascula entre una u otra suposición.
Sin embargo este entorno de misterio narrativo y denotativo que impregna el documental monocanal, parecería perderse en la Instalación expandida, donde la estrategia de situar monitores en línea que acompañan al travelling por efecto de sucesión (paso de un monitor a otro) provoca cierta reiteración formal.

Lo que es fuerza expresiva en el documental monocanal a partir de un recurso formal y narrativo como el travelling, provoca decepción y sensación de exclusivo formalismo en la instalación expandida.

- **2.- Modalidad reflexiva interactiva**

Chris Marker: CD interactivo. “Inmemory”: 1997

El trabajo de C. Marker es quizá el ejemplo más preciso y renombrado dentro de la modalidad de representación reflexiva. La subjetividad de la voz en off que acompaña a la narración; el análisis oral, textual e icónico que guían al discurso a través de distintos niveles de interpretación, configuran un estilo preciso y depurado.

Comentaremos ahora algunos trabajos desarrollados en los últimos años por C. Marker, donde la utilización del formato CD interactivo, la instalación e Internet, le brinda al autor la posibilidad de ampliar sus juegos textuales e icónicos en torno a la memoria y la función de la imagen, temas tratados profusamente en sus trabajos documentales, pero ahora sin tener que estructurar un relato lineal.

Sobre el trabajo y la figura de Chris Marker, mucho se ha escrito. No intentaremos aquí marcar un trazo original en este aspecto. Aprovecharemos otros textos, en este caso el de María Luisa Ortega & Antonio Weinrichter en un texto reseñado en **“**Mystère Marker**,** Pasajes en la obra de Chris Marker”:

"Es sencillo, Chris Marker es un escritor cazador de imágenes, un viajero meditativo, un ciudadano del mundo que se expresa en francés, un humanista miembro del spca, un documentalista musical, un idealista dialéctico.

Tampoco así se da rendida cuenta de quien, varias décadas después, se destapa como videoartista y 'bricoleur' tecnológico, realizando un videoclip a los 69 años, una instalación a los 74 y un cd-rom a los 76. Marker, en efecto, había empezado a trabajar con las nuevas tecnologías y a presentar el resultado en museos y galerías.

Rebasar así los límites de la institución cinematográfica en un despliegue de actividad insólito en un octogenario no ha servido para hacer más asequible su obra, dividida entre los comisarios que la programan sin conocer quizá su prolífica filmografía y los cauces cinematográficos que se limitan a proyectar obras en monocanal.. “ [143]

---

143 *Ortega & Weinrichter,* http://www.cinemitos.com/tbeditores/Paginas/84-96576-13-42.asp, 2008.)

En una de sus instalaciones, “*Roseware”*, Marker propone que cada visitante o "paseante", por utilizar una palabra más adecuada al vínculo que Marker establece en estos trabajos con el espectador-usuario, incluya aquellos documentos que forman parte de su memoria personal: una fotografía, un plano, un dibujo. En el texto que acompaña el CD-rom de *Inmemory One*, Marker escribe:

"Que aquí se encuentren los suficientes códigos familiares (la foto de un viaje, el álbum familiar, el animal - fetiche), como para que, imperceptiblemente, el lector substituya mis imágenes por las suyas, mis recuerdos por los suyos; y que mi Inmemoria haya servido de trampolín a la suya para su propio peregrinar en el Tiempo recuperado". [144]

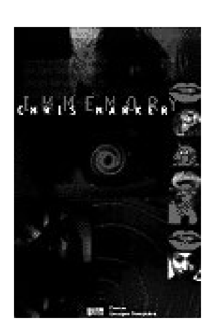


Ilustración 13:

Portada de Inmemory. CD-Rom Interactivo. Chris Marker. 1997

Su último trabajo hasta el día de hoy en la web “*Second Life”* devuelven al primer plano de actualidad a uno de los grandes creadores del “ensayo fílmico”, que en la utilización de nuevas tecnologías, exploración de canales de difusión y mezcla de formatos (cine súper 8 y 16 mm, Video Hi8 y digital) configura la mejor muestra de lo que significa el documental independiente y los desafíos que afronta en un proceso de investigación abierto y dinámico.

Experimentar con el dispositivo en todas sus acepciones, de manera de hacer del cine una herramienta de interiorización y conocimiento, forma parte del acervo cultural que Marker nos lega: *“No nos debe extrañar que, en honor a la cámara-stylo de Astruc, el cineasta modificara su verdadero nombre, Christian François Bouce-Villeneuve, adjudicándose como apellido una popular marca de estilográficas. Antes de la eclosión del cine digital, en 1996, Marker escribió: “Poseemos los medios –y esto es algo*

[144] Chris Marker. Composición política de la imagen. Introducción a la primera imagen de *Sans Soleil.* **Gonzalo de Lucas.** www.iua.upf.es/formats/formats2/luce.htm Marzo 2008.

nuevo– para una nueva forma de hacer cine íntima, solitaria. El proceso de hacer películas en comunión con uno mismo, la forma en la que trabaja un pintor o un escritor, ahora no sólo tiene que ser experimental". [145]

La inclusión de muchos de sus trabajos documentales en cine, ahora como formato expandido para sala; la plasmación de otros en CD-interactivo o esta incursión en la web de "Second Life", patrocinado por el Museo de Diseño de Zurich, son un brillante ejemplo de la expansión del documental en distintos circuitos y de la experimentación como forma de expresión, crecimiento personal y comunicación.
La modalidad reflexiva propia del trabajo monocanal del cine de Marker, se amplifica al documental expandido ganando en contacto y diálogo, en un intercambio enriquecedor con el espectador-usuario, a manera de lazo interactivo, pero manteniendo de igual forma, el carácter personal y subjetivo de la propia enunciación reflexiva.

---

145 *Reviriego, C. , Revista en Internet, El Cultural,* http://www.elcultural.es/, *2008*

- **3.- Modalidad Interactiva multicanal.**

  - Peter Forgács & The Labyrinth Project : "El éxodo del Danubio".

  Versión interactiva y versión monocanal de 58 min. 2002.

La interactividad siempre ha sido un término conflictivo en el mundo de la comunicación, ya que el propio fenómeno narrativo oral no puede ser entendido sin la interactividad y participación emotiva por parte del oyente.

Tampoco el cine, que sienta al espectador en una sala oscura frente a una gran pantalla, carece de elementos de interactividad: desde los biológicos, el cerebro del espectador tiene que construir el movimiento a partir de fotos fijas, aquello que hace posible el mecanismo de la persistencia de la visión y que se complementa con los mecanismos psicológicos de la reconstrucción dinámica y narrativa. Sumados a estos elementos biológicos y psicológicos también cabe considerar los propios de la comprensión narrativa y de los códigos comunes que tanto autor como espectador deben intercambiar y compartir.

De ahí que cuando utilizamos el concepto y la práctica de la interactividad no establecemos un criterio exclusivo de las tecnologías cibernéticas, sino que la opción y tratamiento de la interactividad, o participación del *"lector"* atraviesa distintas épocas y estilos. Se encuentra vinculado a la crítica y la producción literaria estructuralista, como el "Noveau Roman", por citar unas propuestas paradigmáticas en el mundo de la escritura.

La interactividad planea también por sobre el movimiento de vanguardia artística "Fluxus" - donde la participación y desvanecimiento de la diferencia entre publico y artista era vital; hasta llegar a asentarse con los juegos informáticos de simulación de nuestros días.

Podemos sin embargo unificar y sintetizar estas diversas propuestas y prácticas de la interactividad, ubicando este concepto de interactividad, no como algo categórico o definitivo, sino estableciendo distintos *"grados de interactividad"* que se infieren de cada forma y propuesta comunicativa. [146]

El caso de la Instalación Interactiva asume un importante rol en la historia de los procesos de interactividad ya que incorpora una tecnología sofisticada para hacerla

[146] "Televisión en la era digital: homogeneización versus diversidad". Emili Prado, Revista Telos, 2008.

posible, a la vez que la Instalación adquiere un sentido lúdico, participativo y didáctico que muchas veces las obras tradicionales expuestas en Museos y Galería no tienen.

De todas formas, el concepto de interactividad que aquí aplicaremos es el que subyace en la propia *"modalidad Interactiva"* descrita por B. Nichols en el marco del Documental lineal, y que aquí extrapolaremos al ámbito de la Instalación, dando cuenta de los elementos que esta condición expositiva renueva.

Para Nichols, la modalidad Interactiva, representa la transparencia de los propios mecanismos que hacen posible la comunicación y el desvanecimiento de la ilusión técnica. Es decir, cuando un Documental muestra la propia tecnología que lo sustenta, cuando se traslucen los mecanismos y estrategias del dispositivo audiovisual para producir sus mensajes, se genera un nuevo nivel de comunicación.
Esta transparencia en la formulación y el contacto cómplice con el observador crea una modalidad interactiva ya que el espectador accede a otro nivel de información desde donde reinterpretar la propia construcción del articulado audiovisual y del verosímil de lo real.
En el caso que ahora nos ocupa de la *"modalidad Interactiva multicanal"* a partir de un dispositivo informatizado, el proceso de desvelamiento del proceso de construcción muchas veces continúa sumergido y opaco ya que el espectador-usuario atraviesa la "caja negra" de la interfase que le permite actuar sobre el programa. Es decir, que el espectador-usuario actúa sobre algunos elementos de la narración aunque sin poder saltarse los límites del programa.
En este sentido, muchas instalaciones interactivas se presentan más bien como una manera de potenciar la discontinuidad de la trama y la narración, de manera de rearticular el orden del discurso del documental a elección del espectador-usuario, pero sin constituir aquello que calificábamos en la modalidad interactiva del documental tradicional como un cierto desvanecimiento de la ilusión técnica que el dispositivo genera.
En el formato interactivo del documental expandido con base en la informatización del proceso de intercambio entre obra y usuario, los elementos lúdicos máquina-usuario se refuerzan en detrimento del intercambio entre autor-espectador.

En el documental "El éxodo del Danubio" (2002), Peter Forgács recrea a partir de material de archivo el éxodo de judíos que huyen del nazismo camino a Palestina y el de los alemanes que abandonan Bessarábia de retorno a Alemania; ambos exilios se realizan por el río Danubio: En 1939, 900 judíos se embarcan en el barco Queen Elizabeth para huir del nazismo. En 1940 el Tercer Reich fleta los barcos necesarios para evacuar a los alemanes asentados en besarabia desde el comienzo del S. XIX.
Los dos viajes son filmados por un cineasta amateur, el capitán del Queen Elizabeth, Nandor Andrásovits, que va a capitanear su barco en uno y otro sentido.
Sobre estas imágenes filmadas por el capitán del barco, y mediante la ralentización, el tratamiento del color, un montaje preciso y una música cargada de melancolía, Forgacs construye una narración histórica con marcado carácter dramático.

Peter Forgács es un artista húngaro que explora la historia y la cultura a través de material audiovisual de archivo privado. En sus trabajos documentales compuestos en su integridad con este material de archivo no profesional ni mediático, mezcla modalidades y herramientas discursivas cercanas a las utilizadas por una arqueología de la imagen y la cultura, a partir del uso de documentos y diarios de la vida cotidiana.
Re-contextualizando el material de archivo doméstico y películas familiares Peter Forgács transforma documentos personales de la vida diaria en potentes narrativas sobre la historia de Europa y de Hungría del Siglo XX. Extrapolando los archivos privados en la esfera pública del documental, sus tratamientos audiovisuales promueven una especie de vuelta de los *"fantasmas venidos del pasado que toman cuerpo en nuestro presente"*.

En 1983 Forgács crea el "Private Film & Photo Archives", una colección de filmes amateurs y fotos del siglo XX en Hungría, para su uso en investigación antropológica y cultural. Este trabajo sobre el archivo, a manera de una arqueología de la cultura a partir de las imágenes, tiene referentes en otros autores que entienden el documento y el documental como forma de investigar y reelaborar nuestra propia historia. [147]

---

[147] Unos de los precursores de este tipo de trabajo sobre el archivo han sido la pareja Gianikian-Ricci. Su trabajo no apunta a arreglar material en mal estado, ni a re-construir, sino por el contrario, a "des-construir", a resucitar material encontrado y

Desde 1978 Forgács ha trabajado también en el Bela Balazs Film Studio in Budapest. En ese año comenzó también su colaboración con el músico Tibor Szemzo, colaboración de fundamental fuerza en sus filmes. Forgács también ha trabajado a lo largo de los años en Videoinstalaciones, performances y video-óperas.

Uno de los períodos históricos que más ha interesado a Peter Forgács y que más ha trabajado son los años del 30 y 40, años de ascensión e implantación del nazismo en Europa.
En el caso del Documental "El éxodo del Danubio", existe una versión monocanal del trabajo (58 min. 2002), a la vez que una versión expositiva de carácter interactivo realizada con The Labyrinth Project.
Laberint Project es un colectivo de investigación sobre narrativas interactivas, operativo desde 1997, dirigido por Marsha Kinder desde el Annemberg Center For Communication de la University of Southern California.

En el caso de "El éxodo del Danubio" la instalación interactiva pivota sobre las diásporas de las diversas minorías étnicas y ejecuta posibles conexiones entre ellas.
El espectador usuario puede seleccionar tanto la música, como la secuencia de imágenes a partir de una interfase manual (teclado informático) que genera una particular disposición secuencial en las tres pantallas. [148]

El formato de instalación interactiva se proyecta en tres pantallas. El usuario puede además elegir y seleccionar una de las 18 orquestaciones sonoras propuestas.
"Las variaciones constantes de las imágenes a partir de la interpelación subjetiva del usuario mediante el tratamiento interactivo, nos previenen de los efectos perversos del montaje, la memoria, la historia."[149]

---

otorgarle una nueva forma, o mejor dicho, una nueva utilidad o función en cuanto dispositivo del mundo de la comunicación.

148 The Labrint Project: - http://www.annenberg.edu/labyrinth/about.html)
149 IBID

El tratamiento Interactivo:

Si el documental monocanal de Forgacs resulta hipnótico por la forma de coloración del material de archivo, su ritmo de edición con sus ralentizados de imagen y la música que le acompaña sin interrupción, la expansión en la instalación interactiva permite otro tipo de relación con el material y la propia historia que se relata.

En el documental expandido, según nuestro punto de vista, perdemos como espectadores idea del conjunto de la historia que se nos relata: la población judía que se embarca en el barco Queen Elizabeth para huir del nazismo y la evacuación de los alemanes asentados en Besarabia.

Sin embargo las tres pantallas en que se expande el material visual y que se le ofrece al espectador como proyección, sumadas a la posibilidad de navegación a través del material de archivo, eligiendo las secuencias que solicitemos, nos da la sensación de poder reeditar el material de archivo, construyendo la propia historia del relato.

La interactividad del documental expandido en el sentido de implicar al espectador como usuario, tiene en este caso connotaciones epistemológicas sobre el papel y función de la imagen de archivo como conformador de una historia.

Si en el documental tradicional de historia, el material de archivo otorga validación y credibilidad en la construcción de una historia guiada a través de la propia narrativa; mediante la interactividad selectiva del usuario-espectador el archivo gana fuerza como documento y pierde la fuerza expresiva y dramática propia de la narrativa.

- **4.- “Modalidad ensayo multipantalla”.**

- Ursula Biemann & Angela Sanders. “**Estrecho Complex**”. 2003.

Instalación multimedia, vídeo, color, 20’ Dimensiones variables. Proyecto documental en multipantalla:

La artista suiza Ursula Biemann crea instalaciones y audiovisuales monocanales que exploran cuestiones de género, el comercio global y las zonas fronterizas desde un punto de vista antropológico.

Biemann vuelve su mirada hacia una zona fronteriza en el proyecto de vídeo e instalación llamado Estrecho Complex (2003): el Estrecho de Gibraltar, la franja de agua que separa a España y Marruecos.

Creado en colaboración con la antropóloga visual Angela Sanders, la obra incluye tres películas rodadas independientemente (llamadas blogs o diarios) que detallan la actividad en distintas partes de esta región.

El primer diario se centra en las disparidades entre las dos culturas que flanquean la frontera de Ceuta, un enclave español ubicado en territorio marroquí.

El documental muestra cómo las mujeres marroquíes, avalándose de sus voluminosas vestimentas tradicionales, transforman sus cuerpos en vehículos de comercio, introduciendo mercancías en España ilegalmente para venderlas con ganancia.

El segundo diario, también rodado en Ceuta, nos enseña cómo las mujeres marroquíes efectúan otra clase de transacción comercial – en esta ocasión, cruzando la frontera como mano de obra importada barata. Muchos de los que van y vienen ejercen de empleados domésticos en las casas de sus vecinos españoles más acaudalados, lo cual demuestra la disparidad económica entre las dos naciones que comparten esa frontera.

El tercer y último diario se enfoca en el desarrollo de industrias en el norte de África que sólo producen mercancía o productos destinados al mercado europeo.

Biemann se interesa especialmente por una serie de subcontratistas en Tánger, Marruecos, quienes se encargan de adaptar estos productos a la cultura de sus destinatarios finales.

Estos tres vídeos se proyectan en una sala equipada con videocámaras de seguridad, con radar y mapas de la región trazados por satélites, dejando patente las formas de control y proximidad en la que operan estas dos culturas y sistemas económicos tan diferentes.

Como en “Performing the Border”, un trabajo anterior de Ursula Biemann, “Estrecho Complex” presenta la zona fronteriza como un lugar de continua lucha económica que tiene serias consecuencias para un pueblo y su entorno, pero que permite que la otra cultura mantenga su modo de vida primer-mundista.

En ambos proyectos, las mujeres se convierten en el escenario de esta transacción económica, demostrando tanto su importancia para la sociedad como los abusos a los que les expone su posición.

Los trabajos documentales de Ursula Biemann se pueden definir como “video-ensayos”, un tipo de propuesta enunciativa audiovisual que permite la combinación del análisis de los procesos contemporáneos de globalización, las migraciones y el papel que ocupa la mujer en estos espacios de crisis. Una voz en of, en el caso de “Estrecho Complex” va acompañando y guiando el discurso.

El Documental de Ursula Biemann asume desde su perspectiva el perfil de trabajo en proceso (work in progress), de manera que la información se presenta de manera anti-dramática o minimalista. Un estilo minimalista en el sentido que el documental se construye sin una estructura dramática, ni personajes que provoquen una identificación ni empatía en el espectador.

Esta modalidad de ensayo con características de estilo no-dramático y un anclaje claramente informativo, es un estilo enunciativo que se ha asentado en la Institución Arte y que presupone una manera de género discursivo del documental expandido en el museo, frente al documental televisivo con tendencias dramáticas.

Esta diferenciación que muchas veces quiere ser explícita entre documental de museo o de tradición cinematográfica sugiere nuevas tensiones y búsquedas de especificidad, en algunos curadores, comisarios y artistas, frente al *desbordamiento* de las prácticas documentales, que como vamos observando en nuestro análisis conforma un panorama de expresión y expansión difícil de acotar a espacios pre-determinados e instituciones específicas. [150]

---

[150] Información extraída de la Pág. Web de la artista Ursula Bienman, http://www.fundacionbiacs.com/site_es/artist_pages/10_artist.htm)

- **5.- Modalidad Observacional de pantalla múltiple en tiempo real.**

Article Z: Ramallah daily. 2003. 60 min.

El Documental de observación tal como se expresó en los trabajos del *"Cinèma Veritè"*, el *"Free cinema"* o el *"Direct cinema"*, tal como lo hemos situado en anteriores capítulos, fue quizá una de los últimos grandes movimientos de estilo dentro del documental, que revolucionó nuestra manera de mirar y de concebir un relato audiovisual.
De hecho la modalidad observacional constitutiva de los films de los hermanos Maisler, de Frederick Wiseman y tantos otros maestros del cine de lo real, no solo trastocó nuestra manera de entender el acercamiento fílmico al documental, sino también a la ficción.
Podríamos decir, acompañando a Peter Wintonick en su documental didáctico "Cinèma Veritè" (2000), que hoy día toda sensación de realismo audiovisual utiliza las técnicas del cine observacional para dar credibilidad a su contenido.
La enorme proliferación de cámaras domésticas en todo el mundo hace que hoy día siempre haya una cámara frente a un acontecimiento, de manera que esta aparente transparencia de los mecanismos de construcción narrativa utilizados por el cine observacional son parte de nuestro acontecer diario.
El acceso a la información directa de las grandes agencias de noticias por Internet, sin un pie de foto correspondiente o un comentario institucional que ancle estas imágenes a un sentido o un contenido manifiesto, propicia la sensación de que vivimos un acontecer observacional. Un mundo donde el poder tiene cámaras de control diseminadas por los puntos estratégicos de nuestras ciudades en calles y medios de transporte cubriendo así el espacio público. Como contrapeso a este fuerte poder del "Gran Hermano" parecería que siempre que el poder abuse de sus prerrogativas habrá una cámara registrándolo, revirtiendo así la relación entre control visual y poder.

De la forma que sea, la modalidad observacional nos sigue provocando una abrupta sensación de objetividad, de estar mirando directamente y sin mediación el conflicto.
Algunas Instalaciones que trabajan con cámaras de control o con procesos de registro idénticos, vinculados a un concepto de comunicación de material audiovisual no

procesado, permiten desarrollar estas fórmulas de aparente objetividad respecto de "lo real".

Desde el ámbito televisivo, que encontró más tarde una repercusión expositiva, una experiencia única y curiosa fue la que llevó a cabo el Channel 4 inglés, mediante un programa emitido entre el 10 de Marzo y el 20 de Abril del 2003.

Se trató de una producción y emisión de micro Documentales de 3 minutos de duración cada uno donde con un mínimo de edición y ningún comentario donde se visionan los acontecimientos que suceden en el pueblo palestino de Ramallah.

El Documental pasa a ser de esta manera una especie de agencia de noticia en el monitor del espectador que recibe la información sin aparente mediación.

Su sinopsis destaca: *"Absorbidos por lo que ocurría en Irak, durante el año 2003 los medios de comunicación internacionales apenas prestaron atención al conflicto palestino-israelí. Para intentar paliar ese vacío informativo, la productora "Article Z" decidió rodar un documental en el que se mostraba la vida cotidiana de los habitantes de la ciudad ocupada de Ramallah durante los primeros meses de la guerra de Irak."*[151]

La emisión televisiva adquiría carácter expositivo en una muestra en el CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona) en 2003 mediante la instalación de una serie de monitores que permitían al espectador observar varios módulos de la producción en forma simultánea, en una composición a manera de mosaico.

La exposición titulada "Después de la Noticia" y comisariada por Carles Guerra mantenía que: *"Esta exposición reúne el trabajo de dieciocho autores internacionales, que, a través de prácticas documentales muy diversas, abordan la noticia periodística desde unas perspectivas temporales, espaciales y causales muy distintas a las de los medios de comunicación."*[152]

La exposición que se articulaba en torno al concepto del "post-media" remarcaba la característica informativa y documental del material audiovisual y su capacidad de trascender el carácter rutinario y efímero de la noticia, para constituirse como

151 *Ciclo* "DOCUMENTALES DE FRONTERAS", Centro Andaluza de arte Contemporáneo, (http://www.caac.es/actividades/proyectos/docdf06.htm. 2006)

152 http://www.cccb.org/es/exposicio?idg=12921, 2008

"documentales post-media" que atravesaban el formato de los medios de comunicación para entrar así en la sala de exposiciones.



Ilustración 14:

Pie de foto: Entrada a la exposición "Después de la Noticia". CCCB. 2003

Este tipo de Instalación documental refleja una tendencia observable en ámbitos expositivos de material donde prima lo informativo, y se evita editar la imagen y el sonido, para presentar las tomas de cámara tal como se han registrado.

Esta fórmula de la "autenticidad" emparenta al documental expandido con la fotografía periodística que muchas veces presenta el marco del negativo de la foto como señal de legitimidad del encuadre y su no manipulación.

Otra relación que se establece con esta fórmula enunciativa del observacional sin edición, estriba en la capacidad técnica de la multipantalla y la exhibición múltiple del material documental audiovisual que al crear una serie de formas y trayectos espaciales con un ritmo determinado, permite obviar ciertas propuestas narrativas y la guía conceptual y rítmica que toda edición lineal provoca.

Es decir que la edición del material no se realiza directamente sobre las imágenes y el sonido, sino sobre su puesta en escena en la instalación. El entorno y el trayecto espacial propuestos al espectador, junto con la propia forma de instalación de las pantallas o monitores, funciona a manera de *"montaje*" (en ambos sentidos de la tradición fílmica y expositiva*)* donde tiempo, ritmo y conceptualización se modifican según las variables espaciales expositivas.

De todas maneras, al carecer de edición lineal, las imágenes y sonidos que son aparentemente reproducción directa de aquello real, adquieren un nivel superior de verosimilitud ya que parecería que la cámara como herramienta de reproducción de lo real es más fidedigna de lo que podrían ser las técnicas de edición de imagen y sonido.

Sea esta sensación de verosímil más o menos funcional, lo cierto es que el espectador recibe el material audiovisual como elemento de primera mano, como si se tratara de una agencia de prensa, o como un "reality show" según plantea la programación televisiva, cuando utiliza cámaras de control para implementar la sensación de voyeurismo y objetividad.

Este distanciamiento manipulativo del material audiovisual que supone además la no intervención de un autor en la construcción de lo real, tiene como resultado que se deja al propio programa de la herramienta técnica actuar con todas sus consecuencias.

"La ideología implícita en el propio programa de la máquina" (Fluser, 1983, Ibid) actúa así sin paliativos y como un simulacro de objetividad total.

La modalidad observacional del documental cinematográfico asume pues en esta expansión nuevas características, donde a medida que se intenta hacer más transparente la objetividad reproductiva de las herramientas técnicas, más oscuras parecen sus intenciones.

En el caso de la emisión televisiva del programa "Ramallah daily", las condiciones de bloqueo informativo y geográfico impuesto a la ciudad de Ramallah durante esos días del conflicto árabe-israelí , supuso para el ámbito de la comunicación informativa a "tiempo real", una efectiva arma de comunicación y reivindicación.



Ilustración 15:

Pie de Foto: poster de la serie Ramallah Daily.

- **<u>6.- Modalidad expositiva referencial (trabajos que remiten a otros trabajos)</u>**

Trabajos documentales expositivos híbridos (con continuidad en Internet).

La modalidad de enunciación expositiva es categorizada por B.Nichols como una modalidad de representación vinculada con una de las tradiciones más convencionales del documental cinematográfico.

Sin embargo en los ejemplos que reseñamos a continuación la construcción de un mundo por parte de una voz externa (la voz en of) que organiza el mundo que nos relata, se complementa además con un nuevo dispositivo, con un canal de comunicación externo de la propia diégesis documental donde la información que se nos brinda o los personajes que se nos presentan tienen continuidad en tiempo real.

De esta manera, Internet se nos presenta como una puesta al día de la historia referida por el propio documental, y donde la trama narrativa continúa a tiempo real en un *"site"* determinado en Internet.

Estos trabajos "híbridos", realizados para TV, cine e Internet, que ahora presentamos tienen cabida en distintos circuitos y canales. Funcionan como monocanal en TV, como Instalación en espacios galerísticos y en Internet como fórmula de continuidad con diferentes desarrollos textuales y fotográficos, a la vez que como puesta al día de su trama narrativa.

6.1.- - Ángela Melitopoulus: "Timescapes"

El trabajo Documental de esta creadora se suele enmarcar en reflexiones sobre neo-colonialismo y feminismo.

En sus trabajos Angela Melitopoulus. Intenta dejar abiertas las conclusiones propuestas, de manera que el espectador complete la información otorgada a partir de otras fuentes de información como ser páginas Web, dossieres escritos, fotografías.

En uno de sus últimos trabajos plantea además la interacción desde el ámbito mismo de la producción ya que comparte la creación del trabajo con otras cinco autoras que intercambian el material grabado, así como las diferentes fases de edición del material audiovisual.

Este trabajo conjunto a partir de disponer del material en una base de datos en Internet abierta a las propuestas del grupo de creadores, propone también un final expositivo abierto a distintos tipos de formatos monocanales y de multipantalla.
El proyecto se materializa y explica en: www.timescapes.info

6.2.- Peter Wintonick and Katerina Cizek : "Seeing is Believing"

Peter Wintonick es un reconocido director de Documental canadiense en el ámbito cinematográfico y televisivo. Su Documental sobre Noam Chomsky: "Manufacturing concent", así como su posterior trabajo documental, "Cinèma Veritè", se han visto en multitud de cadenas televisivas.

En el año 2002, P. Wintonick realiza un trabajo Documental junto a la organización Witness ("Testigos") cuyo título es "Seen is Believing".
Witness es una organización internacional que entrega cámaras de vídeo a grupos civiles con problemas de represión y violencia por parte de otros grupos ligados a estamentos o instituciones de poder, de manera de poder tener un "testigo" mediante el registro videográfico, de las agresiones sufridas.
El trabajo desarrollado conjuntamente por Wintonick junto a la gente de Witness dio como resultado un Documental monocanal de casi 2 horas de duración donde se explica la actuación de Witness, a la vez que se relata la situación en que se encuentran 4 personajes que a través de sus cámaras realizan un trabajo de testimonio audiovisual sobre los problemas de sus comunidades.
Pero la historia de estos 4 protagonistas y las comunidades donde viven, no se termina con la trama documental, sino que la información y su trabajo continúa en una página web creada a propósito por la producción del documental.
De esta manera, la página Web http://www.seeingisbelieving.ca/ donde se explica la experiencia de la asociación Witness y el trabajo de campo que desarrolla esta agencia, así como la apuesta por la producción audiovisual, no se agota en el producto televisivo o cinematográfico documental sino que continúa en un trabajo diario con estos grupos, que podemos seguir como espectadores-colaboradores a través de Internet.

Si bien "Seen is Believing" no desarrolla una estrategia expositiva espacial, es decir , no funciona como Instalación documental, su continuidad y expansión en Internet, un espacio virtual, nos sedujo como para contar e incluir su estrategia discursiva fuera de

los canales habituales del cine y la TV, tal como los desarrolla el documental post-media.

3.2.- El Documental en formatos multimedia y on-line .

Abrir el concepto de espacio virtual, como un espacio compartido de contemplación y uso, permite incluir otras categorías y estrategias discursivas dentro del documental que no tienen una estrategia de Instalación en el espacio material, pero que sí siguen una estrategia expositiva fuera de los canales convencionales del cine y la TV.
De ahí que queramos incorporar a nuestro análisis algunos trabajos sobre "lo real" que se expresan y se presentan, en lo que aún se denomina como nuevas tecnologías y que siguen algunas fórmulas similares a las estrategias elaboradas en la Instalación o la proyección multimedia.

- **7. Proyectos documentales multimedia con elementos de Interacción**

7.1.- Ramón Parramón: "Territoris ocupats" 1995-99.

Interactivo documental en CD-Rom sobre territorios urbanos periféricos de la ciudad de Barcelona.
El trabajo que desarrolla Ramón Parramón hace hincapié en el concepto y formalización del espacio público en territorios periféricos, barrios obreros y marginales de crecimiento disímil y errático.
El CD permite una sinfonía de voces y puntos de vista diversos sobre los problemas que afectan a estos territorios, ahondando así en el paisaje urbano y humano.
Se construye de esta manera un discurso documental audiovisual no lineal donde el acceso a las distintas zonas depende de la búsqueda e intereses del usuario.
El CD-Rom interactivo forma parte de la exposición del mismo nombre donde un tratamiento multipantalla, y un diseño de recorrido espacial permiten al usuario enfrentarse a una problemática urbana a partir de una estrategia expositiva expandida.
http://www.forumriberabesos.net

- **8.2.- Ivan Marino: In Death's Dream Kingdom.**

Se trata de un material Documental sobre un centro de tratamiento especializado con pacientes locos, esquizofrénicos, y un largo etcétera de afecciones del alma.

El Documental fue realizado pensando en un trabajo final que bordeaba los límites entre el Documental y el Video de Creación Documental. Sin embargo a partir de la experimentación en métodos de "Streeming" y de diseño Web, el trabajo propuesto asumió las características de un Documental interactivo On-line, pionero en su género y formas.

La "interfase" diseñada por el autor permite interactuar a través de la red de Internet a más de un usuario a la vez, de manera que ambos influyen en el desencadenamiento de los procesos audiovisuales.

Distintos tipos de acceso a modulaciones con la "interfase" hacen posible un recorrido lineal o interactivo de las secuencias que componen el trabajo.

Respecto de la modalidad operativa en este caso, a la propiamente interactiva, fruto de una tecnología de uso y acercamiento del usuario, podemos sumarle una plástica, ya que los condimentos de una subjetividad poética se incorporan en el tratamiento de las imágenes y en el retrato de los personajes.

http://www.mecad.org/htm/prod_i/frm_ivan.htm

- **8.3.- Julián Alvarez. "Imágenes de un bombardeo". CD-Rom interactivo. 2003**

"Imágenes de un Bombardeo", es un trabajo sobre la memoria histórica. A partir de una navegación que permite la interacción del usuario, se tiene acceso a información sobre los bombardeos sobre Barcelona ciudad durante la guerra civil española.

Tema característico en la trama del Documental histórico, en este formato de CD interactivo, el trabajo propone un acercamiento variopinto sobre los bombardeos franquistas sobre la ciudad de Barcelona, a la vez que introduce otras perspectivas del conflicto e información sobre propaganda política.

Arriesgada eso sí, la mezcla entre material histórico de carácter documental y las particulares visiones del autor sobre el conflicto.

Como en el caso anterior, asistimos a un tratamiento plástico-interactivo pero ahora sobre un tema de revisión histórica documental.

www.idep.es/juliansite

- **8.4.- Modalidad Documento.**

Weblog Salam Pax :

Diario sobre la guerra de Irak en el día a día.

Cuando se introduce y utiliza el concepto de documental post-media, por lo general se hace hincapié también en el hecho de que todo canal de difusión de imagen, texto y sonido que traten de lo real, configura una estrategia documental.

En este sentido los Weblogs (Pág. Web de usuario utilizada a manera de diarios autobiográficos) son también un documental que a manera de diario (recordemos los trabajos de Jonas Mekas dentro del cine experimental, pero también los Documentales de Robert Kramer) relata y articula un punto de vista sobre lo real.

Incorporar el "Weblog" a la dinámica del análisis documental, y como categoría de análisis, trae aparejada una cantidad innumerable de producciones que el medio cibernético hace posible.

Este puede ser sin duda una problemática para el analista audiovisual, pero no de lo creadores que tienen acceso a un medio económico, directo y con gran capacidad de distribución.

Quizá cabría entender el Weblog como el paradigma de la democratización del documental donde cada uno puede formular su interpretación de lo real mediante texto, imagen y sonido en un ámbito de comunicación radial.

A manera de ejemplo hablaremos de un weblog que en su día fue paradigmático y que permitió abrir un resquicio en la represión de la difusión de los acontecimientos de Irak.

Podemos hablar de estos Weblog como la representación de una modalidad expositiva y de ensayo donde la voz del autor construye el orden de lo real.

Pero la idoneidad del medio para combinar texto, imagen y audio, lo emparenta más bien a las originales fórmulas literarias que se desarrollan en nuestros días, donde una narración en primera persona, acompañada a veces de fotos domésticas sobre el

territorio de la acción, permiten extrapolar lo individual a lo general de la historia común y de la memoria colectiva. [153]
En este sentido estrategias audiovisuales y literarias, se acercan más que nunca.

El Weblog al que hacemos referencia se presentó como parte de la exposición "Después de la Noticia" a la que ya hicimos referencia, optando así a una transcodificación de su función en Internet como descripción de la vida diaria en Irak durante los lamentables días que siguieron a la invasión norteamericana en 2001, para pasar a constituir un ejemplo de nueva comunicación post-mediática.
En la exposición de " Después de la noticia" en el catálogo se reseñaba:
"Muchos Weblog trabajan prioritariamente con texto aunque otros incorporan imágenes y sonido. En este caso se trata de un Weblog de importancia frente a la restricción mediática durante la Guerra de Irak. Un personaje bajo el seudónimo de Salam Pax relata para el espectador-internauta el día a día en la ciudad de Bagdad desde el punto de vista de un estudiante de medicina, residente en la ciudad."[154]

---

[153] Nota 135: al realizar esta descripción literaria tenemos en mente la obra escrita de W.Sebald. Especialmente en: "Los anillos de Saturno". Barcelona: Anagrma, 2008.
[154] http://www.cccb.org/es/exposicio?idg=12921, *2008.*

http:dear_raed.blogspot.com

<u>Capítulo 4</u>: Desarrollo y análisis de trabajos propios en el ámbito del Documental expandido

En el año 1988 realicé mi primera instalación donde utilizaba varios monitores de Vídeo junto con distintos elementos matéricos. "El Golem, Instalación" (1988) jugaba con el "espacio interno" de la sala expositiva del Centro cultural "Noesis" en Calaceite, Teruel, y con el "espacio externo" del paisaje circundante mediante una cámara de vídeo dispuesta hacia el exterior, configurando así un circuito cerrado de TV.
Aunque la experiencia plástica y conceptual de la Instalación me resultó muy sugerente, mis próximos trabajos se volcaron en trabajos de experimentación audiovisual con el Vídeo como herramienta y mediante una narrativa de carácter experimental, algunas veces con elementos de ficción, pero siempre mediante técnicas cercanas o propias del documental.

La continuación en la experimentación sobre la narrativa audiovisual me llevó hace algunos años a expandir la imagen monocanal, acercándome a la instalación multipantalla y a la consolidación de fórmulas de Documental Expandido.

Considero que la investigación en el marco teórico suscribe fases de construcción análogas a las de un trabajo práctico. Por lo que a mi trabajo respecta, siempre las he considerado fases de un mismo desarrollo. Por eso considero que mi propia experiencia en el ámbito de las estrategias expositivas documentales sirve para cerrar este ciclo presente de investigación sobre el documental expandido.

A continuación haré una descripción detallada de mis últimos tres trabajos en el campo del documental expandido. Los tres trabajos parten de un esquema de investigación documental, pero se han desarrollado de distinta manera ya que ha sido el propio tema que he desarrollado en cada uno de ellos el que me ha sugerido la estrategia expositiva a seguir.
No creo en la forma como un valor intrínsico, como un contenido o una categoría en sí misma. Es decir, no es el documental expandido un valor en sí mismo en cuanto a su expresión formal a través de la multipantalla, la proyección multicanal o la conjugación de elementos multimedia en un espacio expositivo; sino una manera de conseguir

vehiculizar mensajes, de expresar sensaciones, de comunicar, y estos nacen con la vibración física y mental por unas gentes, unos temas, unas vivencias.

Por lo tanto, la tensión que se genera entre una forma propuesta (la expandida) y unas finalidades expresivas (su contenido) crean un marco de expresión con sus propias características.

En este sentido la propuesta documental se mantiene viva y se expande en la sala en una mancomunión de diferentes materiales (fotos, textos, materia, espacio, luz, sonidos) y otorga al espectador la administración de su tiempo, del ritmo de contemplación y la forma y grado de inmersión en su relación con el material.

4.1. Disciplina sin memoria y sin poder.

Hipótesis del trabajo:

Este Documental Expandido supuso el planteamiento de dos hipótesis iniciales:

A.- Existe una relación directa entre un “Estado de Terror” inducido desde el Poder y una “Parálisis” del cuerpo social .

B.- ¿ Porqué el propio estado alemán serializó en imágenes el terror y las masacres perpetradas. Son estas imágenes del horror una amenaza hacia el presente y el futuro. Como podemos entender el “archivo” desde esta perspectiva ?

1.1.- A manera de EkPhrasis:

nota

El término griego *ekphrasis* (*εκφράσιξ*) refiere, en retórica helenística, el intento de alcanzar por medio de la palabra la percepción visual, descripción que detenía su flujo en medio del argumento, llevando el discurso, del mundo lingüístico (ideal y fónico), al mundo espacial (Standish 1999). Spitzer (1955) y Heffernan (1993) han especificado el término como la descripción poética de una obra de arte escultural o pictórica.

Alberto Valdivia Baselli:

http://www.ajosyzafiros.perucultural.org.pe/textos/07ensayo2.doc

Se entra en una antigua capilla en el casco antiguo de la ciudad de Barcelona.

Un panel-mural nos informa de la ficha técnica de la Obra que se presenta. Se acompaña de algunos aforismos que marcan una pauta del tipo de tratamiento otorgado al tema central de la exposición.

"Disciplina - sin memoria y sin poder"

Un Documental expandido de Jacobo Sucari.

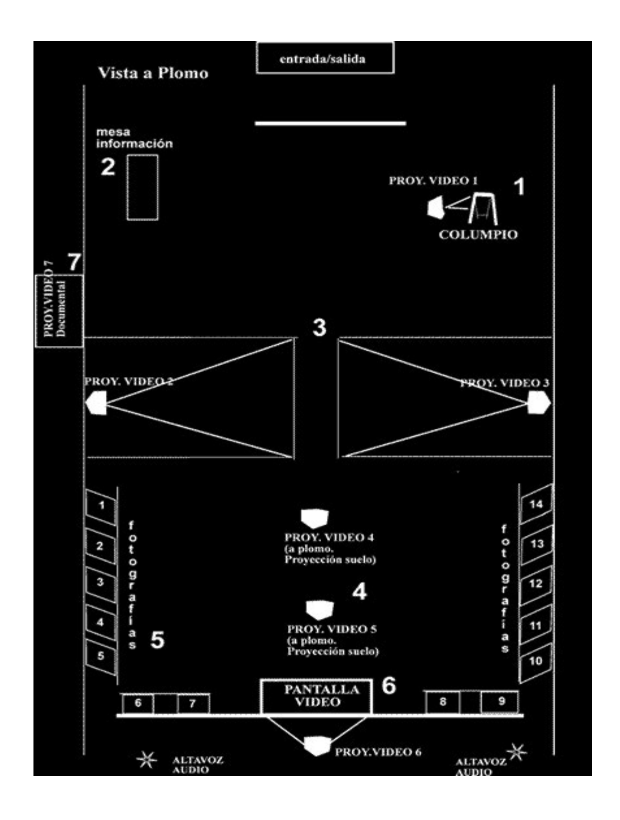
Lugar: "La Capella de l' Antic Hospital.

Fecha: del 28 de Enero al 3 de Marzo 2002.

"¿No deberíamos portarnos bien,
puesto que acabamos de recibir un buen sopapo?"
W. Gombrowicz (diarios)

Pasamos el panel-mural por izquierda o derecha y entramos en una sala grande de unos 90 metros de profundidad, con altos techos de más de 6 metros.

No hay luz general en la sala sino que diversos proyectores crean focos puntuales de luz.
Una música, más bien un acorde que se deforma y cambia de texturas, inunda la sala.



<u>Ilustración 16:</u>

Proyecto del Documental Expandido *"Disciplina - sin memoria y sin poder",* para el espacio expositivo de la sala La Capella.

Entrando por la izquierda del panel un primer trabajo de instalación.
Sobre la pared una pequeña cartulina nos informa que su nombre es “Multi/Indi”.

- <u>“Multi/Indi”:</u>

Se trata de un columpio de unos 3 metros donde una muñeca negra se columpia mediante el movimiento de un motor. En la parte delantera del columpio una pantalla de 1 metro permite la proyección de desfiles del Ejército alemán durante la época del nazismo Se trata de material de archivo de la película de Leny Riefensthal: “El triunfo de la Voluntad”.
El movimiento del columpio parece acompañar el ritmo del desfile.

La muñeca nos da una fuerte sensación de fragilidad frente al orden y la potencia de los desfiles militares.

- Los Mapas:

Seguimos caminando por la sala y en el suelo una proyección nos muestra un mapa donde se situaban los campos de internamiento y concentración del régimen nazi durante la Segunda Guerra Mundial.

Los campos de concentración se propagan por casi todo el centro y norte de Europa.

- Información y archivo.

Cercano a la proyección del mapa en el suelo, y siempre andando hacia la derecha, una zona de relajación y lectura. Una mesa con textos, catálogo de la exposición y diferentes escritos hechos ex-profeso para la exposición, junto con libros de diferentes autores que tratan el tema de los campos de concentración. Una luz puntual sobre la mesa y un sillón permite la relajación y lectura.

- El testimonio: "Parálisis, sobre el Estado del Terror".

Andando hacia el centro de la sala, y siempre por la derecha en una pequeña capilla se proyecta un documental. Hay sillas que nos permiten contemplar el Documental sentados. Se trata de "Parálisis, sobre el Estado del Terror", un trabajo monocanal de 47 minutos, a la manera de un Documental de ensayo donde un testigo de los campos de concentración nos relata su experiencia. Como contrapunto una voz en off nos va situando en el tiempo y en reflexiones sobre el terror de estado, y el estado de terror en el individuo.

- "La Representación". Dos grandes masas de hierro.

Seguimos andando y nos encontramos frente a dos grandes masas de hierro. Miden unos 3 metros cada una por unos 4 m. de alto. Una alambrada cubre la parte delantera.

La única manera de pasar hacia el interior es atravesar entre las dos torres. Allí hay un angosto espacio de un metro, que a manera de tubo nos permite la entrada.

En ese tubo a ambos lados hay retroproyecciones de gente corriendo espantada, huyendo de lo innombrable. Pueden ser inmigrantes en una playa, o gente que escapa del miedo.

Al entrar por ese pasadizo entre las torres las dos proyecciones de video enfrentadas provoca que nuestra sombra se refleje en las pantallas, de manera que formamos parte de la composición que surge de la proyección.
La música parece intensificarse en este pasadizo y ser aún más chirriante y provocar una sensación de desasosiego más marcada.

- Empresas y campos de trabajo.

Una vez del otro lado del pasadizo entre las torres, otra proyección a plomo en el suelo nos da información de las empresas alemanas que tenían fábricas de producción en cada uno de los campos de concentración. La lista es interminable. Están todas las grandes marcas que conocemos aún hoy día y que durante años se beneficiaron de la mano de obra esclava del Tercer Reich.

- La Contemplación (vídeo).

Hacia el final de la sala otra proyección sobre una pantalla de unos 3 metros apoyada en la pared del fondo. Allí hay un vídeo titulado “La Contemplación” donde unos visitantes neutrales sentados frente al mar parecen contemplar sin inmutarse y sin conciencia el paso de la historia.

- “Modelos de comportamiento”. Las fotografías.

A los costados , a izquierda y derecha 14 fotografías manipuladas digitalmente muestran una yuxtaposición de elementos históricos que hemos ido viendo en los otros vídeos, pero instalados en sitios de nuestra Barcelona actual.
Una voz del vídeo en Parálisis… repetía, “Nada acaba, todo se transforma. Pasado y presente son tiempos que están en nosotros”.
Rehaciendo el camino de entrada, marchamos hacia la salida. Al otro lado del Columpio unas luces puntuales nos permiten ver una serie de textos y libros que profundizan el tema propuesto por el Documental Expandido.
La Instalación compuesta por Vídeo, Materiales en hierro, textos, fotografía y sonido, no tiene un tiempo delimitado en el recorrido establecido, sino que el paseante-espectador puede elegir los modos y tiempo de su visita.
La entrada es gratis.

1.2.- La estrategia expositiva, el “Documental expandido”:

Tal como comenta la voz en off al comenzar el documental “Parálisis sobre el estado de terror”, un periodista de Barcelona me presenta a Antonio, exprisionero del campo de Mathaussen durante más de cuatro años y activista del “Casal Mathausen”.
Siguieron varios encuentros con Antonio en la sede del “Casal Mathaussen”, institución donde él desarrollaba una tarea de difusión para alumnos de escuelas secundarias de su experiencia como preso de un campo de internamiento.
La personalidad, la vivacidad, la dureza vital de Antonio junto con la crudeza del análisis de su experiencia en el campo de Mathaussen me incitaron a conocerle más en profundidad y a desarrollar un trabajo conjunto que desembocara en un documental.
Había conocido otras gentes que habían vivido la traumática experiencia de los campos nazis (yo había vivido en Israel durante tres años donde aún padres de amigos llevaban tatuado un número en sus brazos) pero el recorrido vital y emocional de Antonio me intrigaron lo suficiente como para querer enfocar el tema de manera audiovisual.

La investigación en el material de archivo fílmico sobre el período nazi en Alemania, la lectura de diferentes experiencias de exprisioneros, me llevó a procurar una fórmula audiovisual que me permitiese expresar la diversidad de sensaciones, análisis y de información que estaba recogiendo.

Un Documental monocanal me parecía que no podía expresar las contradicciones y la complejidad del material que iba recopilando, junto con las diversas dimensiones desde las que yo quería abordar el tema.
Frente a un tema de tamaña gravedad y peso como el de la barbarie nazi muchas veces pensé que no valía la pena intentar construir un discurso propio que hable de ello. Estaba visionando gran parte del material audiovisual documental realizado sobre el tema (“Shoa” de Lanzman, “Noche y Niebla” de Resnais, “Hotel Terminus” de Ophuls) y varias veces sentí que ya estaba hecho lo que valía la pena hacer sobre el tema.

Forma y posibilidades expresivas del “Documental Expandido”:
Las diversas dimensiones desde la que el documental expandido me permitió acercarme al tema de los campos de trabajo y exterminio, y a la personalidad de Antonio me

permitió desarrollar un trabajo donde la mancomunión de vídeo, texto, fotos y materiales lograban comunicar el estado de ánimo que deseaba sugerir al espectador.
En este sentido el documental expandido me sugería un conducto, un canal de expresión válido para un tema complejo.
En la disposición del material en la sala, así como en el tratamiento de cada pieza que constituye el conjunto, elaboré una estrategia relacional de manera que cada pieza haga referencia a otra: Los desfiles que se proyectan en el columpio *"Multi/Indi"*, se repiten en el documental monocanal, *"Parálisis, sobre el estado de terror"*, sobre el testimonio de Antonio. La reelaboración del material de archivo se distribuye en las diferentes piezas. El análisis económico que realiza Antonio sobre la ganancia económica de las empresas que poseían campos de internamiento y exterminio se refleja en las proyecciones de *"Los mapas"* donde se sitúa cada campo y la empresa que lo gestionaba. La situación de terror impuesta a los prisioneros se expandía en un tiempo presente donde el individuo debe escapar del terror en la pieza *"La Representación"*. La actualización del estado de terror impuesto como perfil de nuestro presente se actualizaba en el collage fotográfico *"Modelos de comportamiento"*. Los textos escritos enfocaban el tema desde una reflexión en primera persona donde se vincula pasado y presente, cosa que también hace el vídeo *"La Contemplación".*
Todo este entramado de proyecciones, materiales, textos y fotos me permitió desarrollar un discurso complejo, sobre un tema desde mi óptica complejo, pero necesario de reactualización desde la dimensión expresiva y analítica del documental.
La complejidad de producción de una estrategia expositiva de este tipo se solucionó a partir del premio "Visions de Futur" que permitió que el ICUB, el Instituto de cultura del Ajuntament de Barcelona, se interesase en el proyecto y colaborase en su realización.

1.3.- La distintas piezas que integran el Documental expandido.

1.- Tres piezas articulan el recorrido por la sala:

1.A.- Multi/Indi. Estructura de hierro de 2 x 3 m en forma de columpio. Silla con muñeca y proyección de vídeo. Duración del vídeo: 8 minutos (loop).

1.B.- La Representación. Estructura de hierro con dos pantallas enfrentadas de 3 x 4 m. Proyección en cada una de las pantallas. Duración de los vídeos: 10 minutos (loop).

1.C.- La Contemplación. Pantalla de proyección de vídeo monocanal. Duración del vídeo: 9 minutos.

2.- MODELOS DE COMPORTAMIENTO: MATERIAL FOTOGRÁFICO

14 fotografías de 150 x 120 cm, impresión digital.

En estas imágenes se combinan espacios públicos de la ciudad de Barcelona con imágenes de archivo de campos de trabajo. Un texto a manera de "slogan" crea una nueva asociación que hace referencia a la relación entre individuo y poder.

3.- PROYECCIONES DE VIDEO O INFORMACIÓN LUZ

3.A.- Proyección de vídeo de un mapa de Europa con información sobre el emplazamiento de los campos de concentración y las empresas que tenían allí sus fábricas.

3.B.- Proyección de vídeo con información sobre las empresas con campos de trabajo en la Alemania nazi.

3.C.- Proyección de un documental monocanal de 47 minutos. Parálisis, sobre el estado de terror es un documental sobre el testimonio oral -el testigo- y sobre la imagen de archivo como testimonio. El documental es una reflexión sobre el archivo y las imágenes como relato de la historia y manipulación por parte del poder.

4.- EL SONIDO

Una banda de audio ocupa la sala.

Se trata de una banda de audio discontinua con sonido de carácter "concreto", es decir, grabaciones documentales de sonido posteriormente manipuladas para la construcción de la banda de audio.

El carácter de la banda de audio es poco intrusivo: son sonidos mínimos, casi un murmullo con breves acentos dinámicos.

Duración del audio: 20 minutos.

1.4.- Los contenidos.

"Disciplina - sin memoria y sin poder"

Una Instalación Documental de Jacobo Sucari.

Lugar: "La Capella de l' Antic Hospital.

Fecha: del 28 de Enero de 2003 al 3 de Marzo 2002.

"¿No deberíamos portarnos bien,
puesto que acabamos de recibir un buen sopapo?"
W. Gombrowicz (diarios)

"Disciplina - sin memoria y sin poder" es un documental expandido sobre la relación individuo/poder, tomando como punto de partida la enorme efectividad de la generación mediática del consenso social.
Disciplina: Observancia y sujeción de la conducta a las normas y leyes.
Sin memoria: No hay recuerdo de cuándo o por qué normas y leyes.
Sin poder: No hay capacidad de acción.

La disciplina en nuestras sociedades corresponde a un proceso de necesaria socialización donde el individuo queda inmerso en el engranaje de la aceptación y la identificación de la red social en que habita.

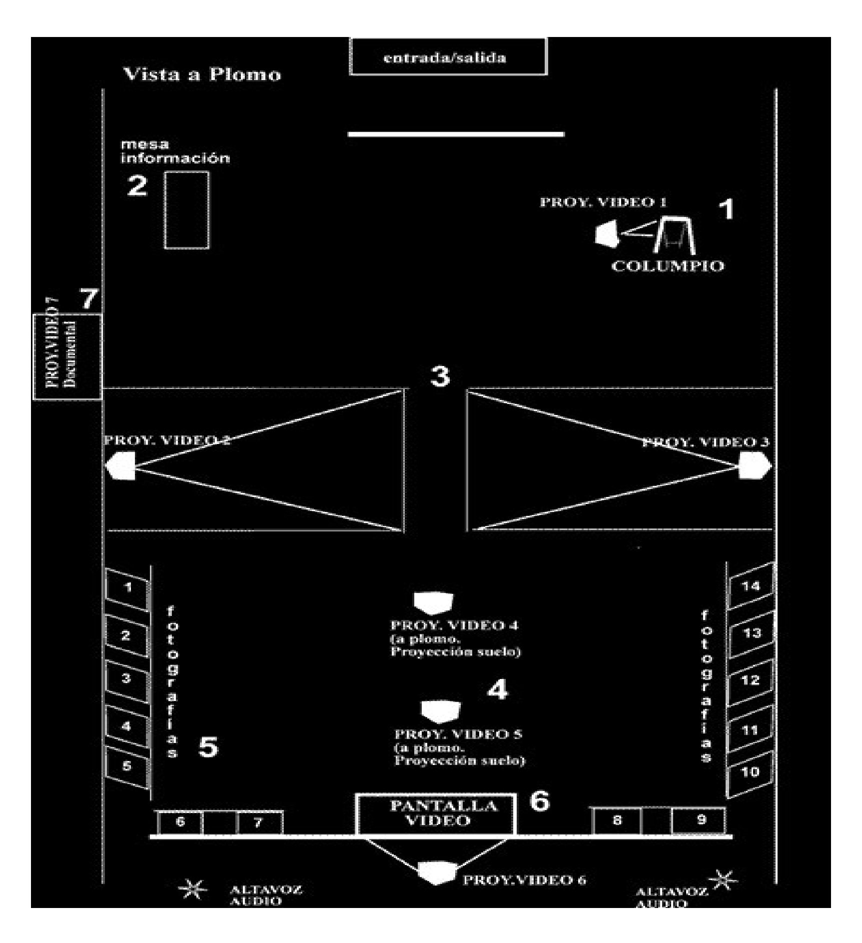
La paradoja es que este proceso de confluencia social recrea a su vez un espíritu de sumisión en el que la relación individuo/disciplina/poder adquiere tintes a-críticos y de peligrosas respuestas a grupos no sometidos a las mismas reglas.

"Disciplina - sin memoria y sin poder" es una "instalación documental" en la medida en que intervienen elementos propios del análisis y la construcción "de lo real histórico" y una puesta en situación del presente.
Documental que utiliza el archivo y el testimonio como núcleos de la investigación y exposición.

El archivo-documento, que no sólo habla del tiempo que fue sino que, sobretodo, define el marco desde donde somos capaces de mirar y reinterpretar el presente.
Es decir, el archivo de imagen no sólo con una función referencial del pasado sino como información que hace posible y quizá necesaria su reutilización, su encastramiento en un nuevo contexto.

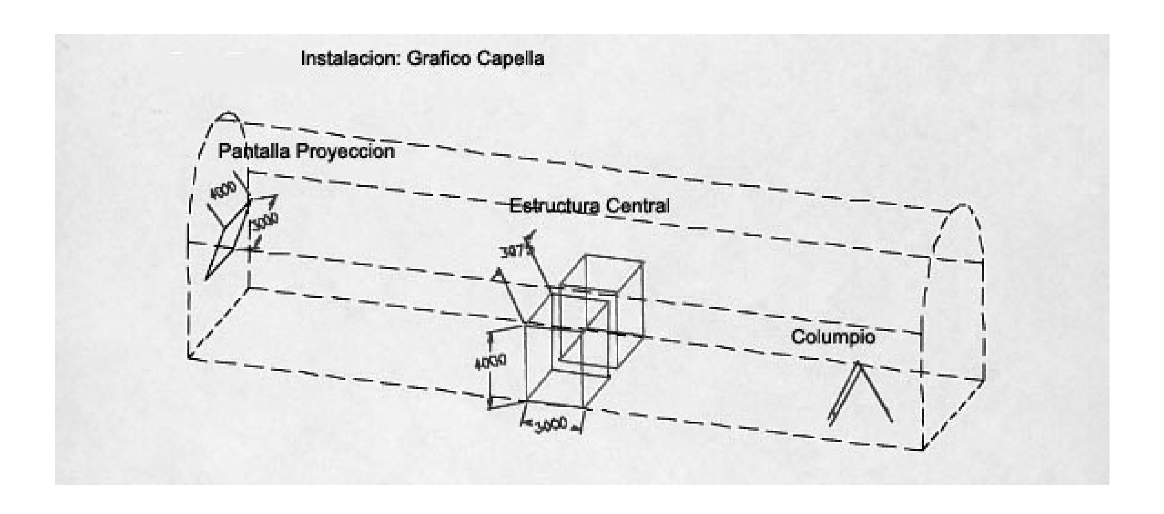
"Disciplina - sin memoria y sin poder" se presenta como "documental expandido" en la medida en que diversos materiales y elementos audiovisuales configuran un recorrido en una sala y propician un diálogo con el espectador a partir de una forma coral de voces yuxtapuestas (los medios) que rodean al espectador en un espacio donde se genera un tiempo de apertura, investigación, contemplación, y espero que de reflexión.

1.5.- El espacio expositivo. Estructuras matéricas y el proyecto en sala:



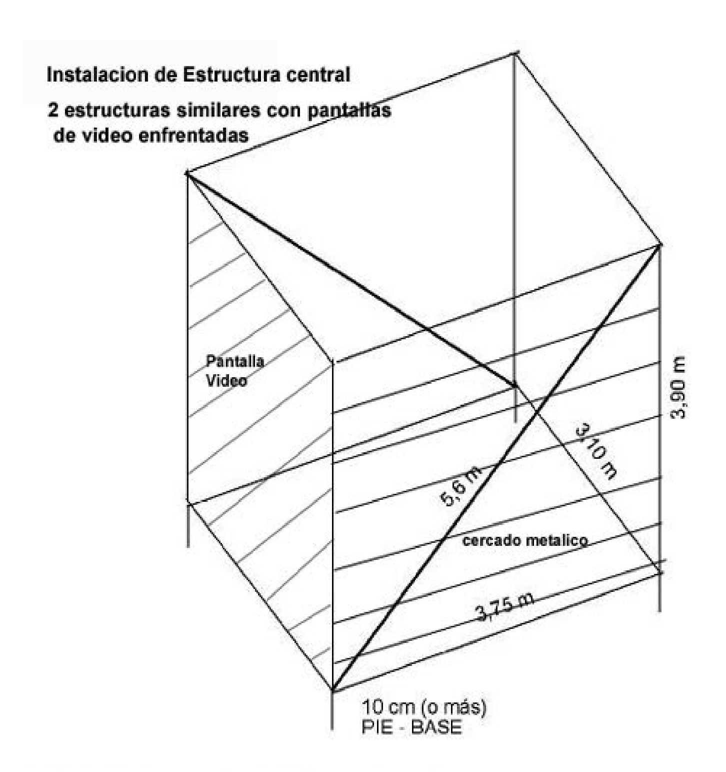
Ilustraciónes 17:

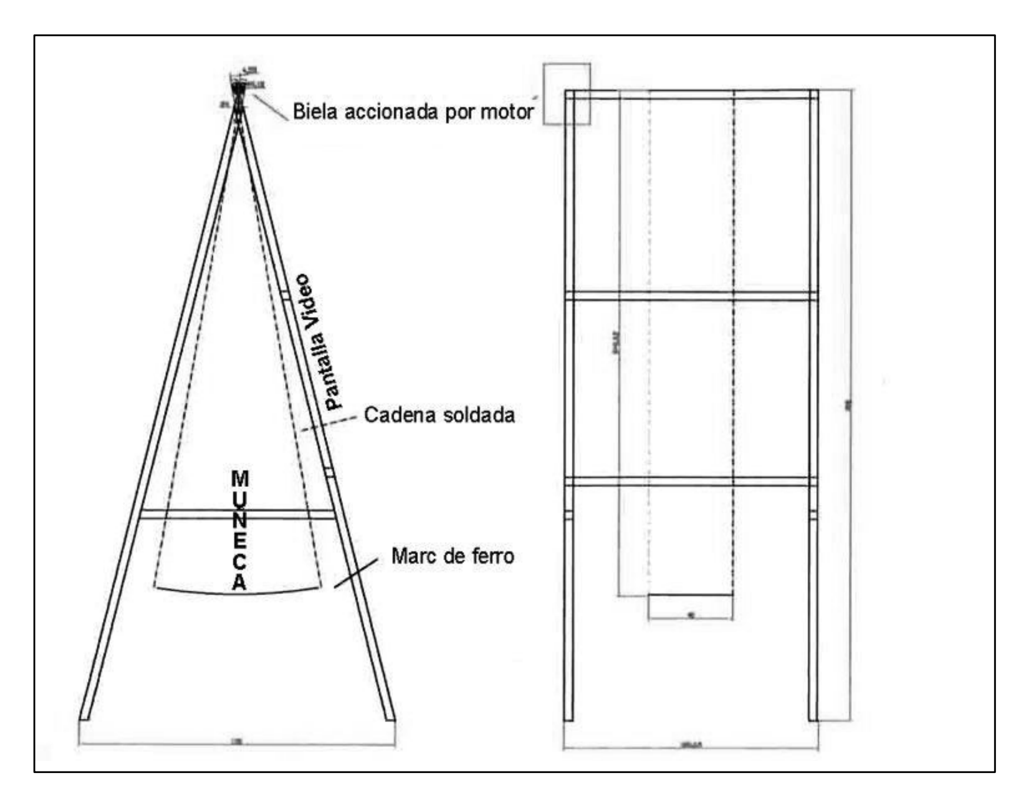
Proyecto del Documental Expandido *"Disciplina - sin memoria y sin poder",* para el espacio expositivo de la sala La Capella.

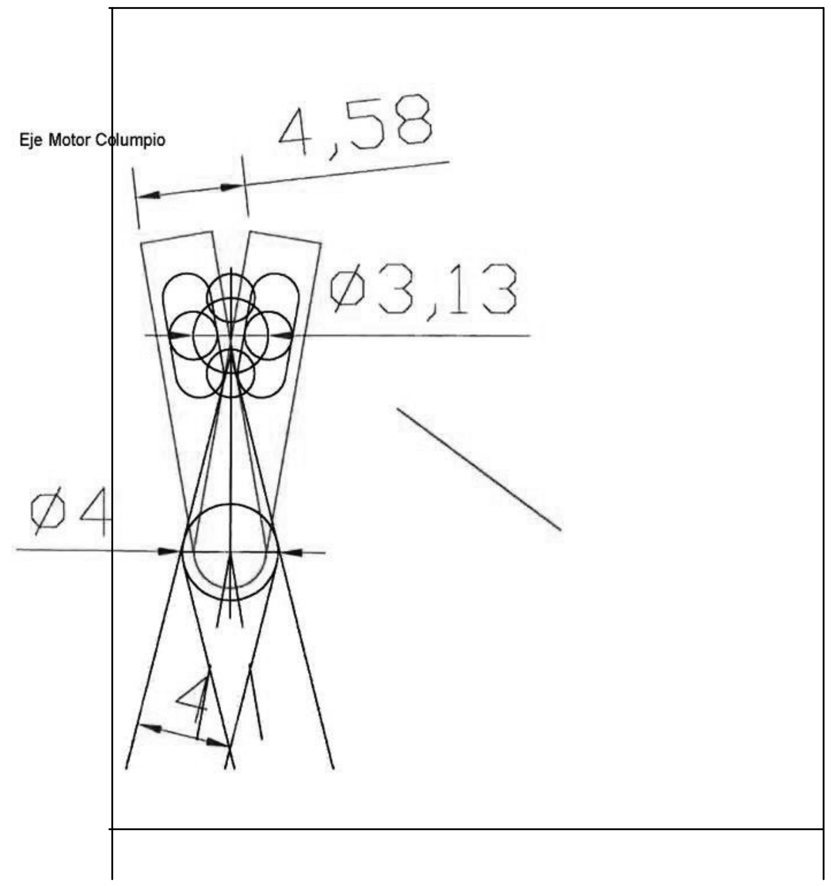


Ilustraciónes 18:

Proyecto del Documental Expandido *"Disciplina - sin memoria y sin poder"*, para el espacio expositivo de la sala La Capella.




Biela accionada por motor
Pantalla Video
Cadena soldada
M
U
N
E
C
A
Marc de ferro


Eje Motor Columpio
4,58
Ø3,13
Ø4
4

1.6.- El trabajo audiovisual. Las proyecciones:

Multi/Indi:

Columpio en hierro con muñeca, sistema de balanceo y pantalla.

Proyección de un loop de desfiles del ejército del Tercer Reich. Material de archivo de la película de Leny Riefensthal “El triunfo de la Voluntad”.

La Representación

2 Estructuras de hierro de 4 metros x 3.10 metros x 3.70 metros. Retro-Proyecciones en 4 pantallas enfrentadas.

Los Mapas

1.-Proyección de vídeo de un mapa de Europa con información sobre el emplazamiento de los campos de concentración y las empresas que tenían allí sus fábricas.

2.- Proyección de vídeo con información sobre las empresas con campos de trabajo en la Alemania nazi.

Parálisis, sobre el estado de Terror:

Video monocanal de 47 minutos de duración

La Contemplación.

Video monocanal de 11 minutos de duración

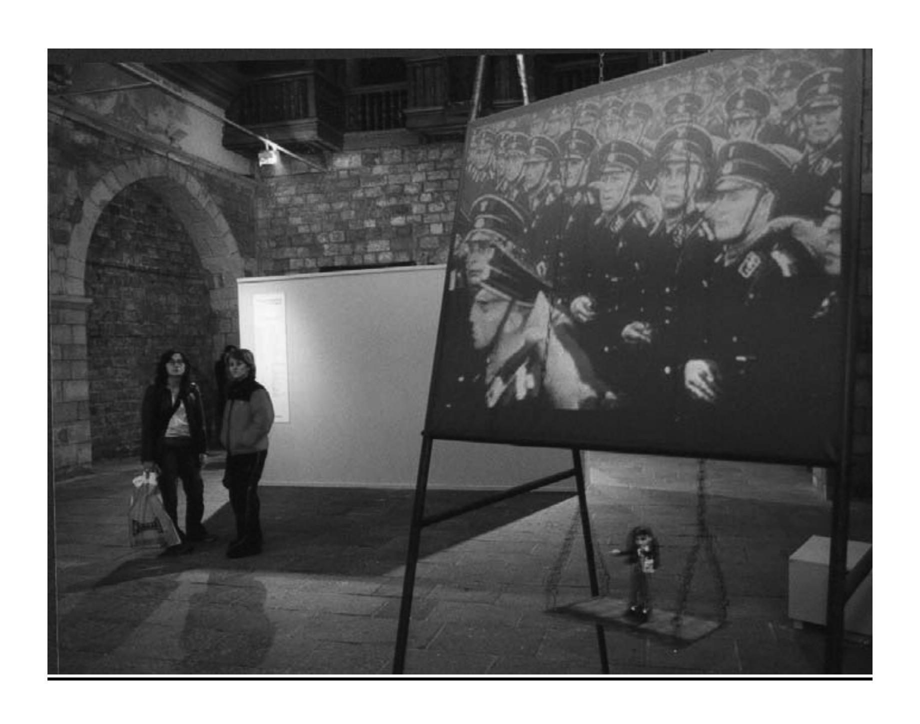


Ilustración 19:

Pie de foto: Vista parcial de la Instalación y la pieza Multi/Indi del Documental Expandido *"Disciplina - sin memoria y sin poder"*.



Ilustración 20:

Pie de foto: Vista del público frene al Documental monocanal "Parálisis, sobre el estado de terror"



Ilustración 21:
Pie de foto: Vista parcial del Documental Expandido y la pieza “La Representación”.

1.7.- La información textual en la sala expositiva:

Los textos se presentan en la sala en una zona íntima de relajación y lectura.
Estos textos quieren situar al espectador en algunas de las reflexiones que guiaron la dirección y forma de los trabajos que se presentan en la exposición, y que complementan el tratamiento audiovisual y fotográfico del tema.
De esta manera, mediante texto, fotografía e imagen y sonido, el documental expandido permite articular un discurso desde distintas ópticas siempre relacionadas, que ofrecen una relación de contigüidad conceptual.

Textos:

1.- La Fragilidad de lo Bello.

2.- El monumento como memoria. La imagen como relato de la Historia.

3.- Campos de exterminio y empresas.

4. A partir de "Parálisis, sobre el estado de terror", un documental audiovisual.

1.- La Fragilidad de lo Bello.

El tema de los campos de concentración en la Alemania Nazi, sigue generando comentarios y análisis porque es un tema que nos aproxima a un concepto intangible: "el límite de lo humano".

Los límites de aquello que entendemos por humano. El límite o borde difuminado entre el hombre como producto de la historia y su cultura; y un no-hombre, es decir, un cuerpo sin atributos.

A medida que la barbarie y las masacres van adquiriendo mayor presencia en nuestras vidas, a partir de los bombardeos masivos y las atrocidades contra la población civil en todos los conflictos, un concepto antagónico se ha ido disparando en mi percepción: La fragilidad de lo bello.

No solo el "hilo que nos ata a la vida es tenue" tal como nos explican los salmos, sino que todo aquello que es "cultura", en el sentido de tradición, expresión y gozo, parece ocupar solo una pequeña superficie en el cerebro mamífero de la humanidad.

La fragilidad de nuestros cuerpos, de nuestra música y cantos frente a la maquinaria destructiva del poder es tal que parecería que solo por un acto de piedad, nos sea dado sobrevivir.

La capacidad de provocar dolor en otros cuerpos, es también cultura, y desde mucho antes de Sade, el retorcimiento de los miembros es parte del imaginario popular, y de los temas que crean Icono.

Los campos de exterminio ponen de relieve la escasa definición de lo humano, la liviandad de la moral y de la conciencia en la acción.

No sabemos qué cosa es un hombre, pero el grito y la acción frente a aquello que no queremos que sea parecería una acción necesaria para salvaguardar algo que se nos va de las manos.

O mejor dicho, que se nos quita en nombre de un beneficio interesado, que se nos quita como parte de un programa de exterminio, de esclavización o de enajenación.

Frente a un poder tan amplio y destructivo, y a la incapacidad de generar una nueva imagen de revolución, tal vez solo nos quede el leit-motiv de "la revolución permanente", y en ese sentido, desarrollar lo bello en la fragilidad.

2.- El monumento como memoria. La imagen como relato de la Historia.

Si el monumento atina a la fijación de la historia, la imagen archivo, la imagen como fuente del relato de la historia, traiciona continuamente su supuesto "valor" como verificador de hechos pasados.

En primer lugar, a diferencia del objeto-monumento, la imagen ocupa un lugar virtual y sus dianas apuntan directamente al cuerpo, a la conformación de la memoria, sistema endeble donde los haya.

"El objeto- materia ha sido creado para durar, para permanecer como presencia y memoria. Una obra concebida como la "permanencia de lo eterno".

Curiosamente esta definición de "Obra", entronca con una definición clave del "Poder" :La permanencia eterna. Hitler precisamente prometía un nuevo imperio de 1000 años.

Y si bien por un lado, la monumentalidad del régimen nazi, de su arquitectura y puesta en escena matérica fue colosal, la importancia que otorgaron a la imagen-archivo ha sido un legado importante para la "permanencia eterna del poder".

Esta paradoja en la función y utilización de la imagen como verificador del tiempo histórico, y como portavoz del poder, aún juega en nuestra cotidianeidad con similar ambivalencia.

Los diferentes contextos en que puede ser usada una imagen y los diversos anclajes a que puede ser sometida: la locución, la música; el antes y el después (edición), el encuadre permite una re-actualización del valor y uso de cualquier imagen.

Esto crea una dinámica donde si bien la imagen archivo pretende erigirse como "resto arqueológico", su permanencia nunca sea fija en cuanto relato de la historia, sino que sea posible un uso arbitrario por parte del usuario-institución.

Es decir, la imagen-archivo, es ante todo re-actualización del relato histórico.

Sabemos que el relato a través de imágenes es manipulación, y sabemos que el relato de la historia no puede ser anclado en lo permanente, sino que es dinámico, cambiante.

De aquí el valor de confección, uso y posesión del archivo por parte de la institución-poder: en él se sostiene la construcción de aquello que entendemos como el acontecer pasado, o la Historia.

Si tomamos como datos- índice los adaptables para la construcción de Historia, sean estos relatos orales, objetos-obra, textos escritos e imágenes, está claro que la incidencia de los medios de comunicación audiovisuales sobre nuestras nociones de identidad histórica son abrumadores.

No sólo en cuanto a su validez como dato-índice, sino por su misma presencia machacona y abrumadora en los medios escritos y audiovisuales de la comunicación de masas.

El archivo, desde hace unos años, ya no está más guardado, archivado, sino que resuma en la superficie de los medios de comunicación. Se airea lo que se quiere y lo que se necesita. Se convalida lo que haga falta.
Se hace un uso reiterado y abusivo del archivo por parte del poder como manera de convalidar sus actos presentes frente a "la Historia".

En el caso de la creación por parte de los nazis, de extensos archivos de las víctimas condenadas a la esclavitud laboral y el exterminio, una primera lectura de esta obsesión por el registro nos llena de perplejidad.

Esta aparente perversión del registro en la Alemania nazi, -que se simplifica con la definición del " espíritu burocrático del régimen"-, y que llevaron a los nazis a este registro de la desaparición, adquieren hoy unos matices que quizá nos permita empezar a entrever las motivaciones profundas del archivo de exterminio, del acto de archivación por parte del poder.

Se crea archivo del horror, para mantener la idea perentoria del horror. Y la catalogación de "todo lo catalogable" confirma una idea de poder omnipotente que linda con el horror, y que es precisamente el sueño último de la omnipotencia: el control total.

El horror no solo pues, como instrumento directo y presente del poder, sino también como amenaza al porvenir.
En el acto de archivar el horror presente, existe una amenaza futura de los que nos deparará la Historia, si no actuamos correctamente.
La memoria cumple en este caso un doble papel, la de la experiencia colectiva del horror posible, y la memoria individual del castigo.
Después de todo, la memoria nos sitúa en el marco, en los límites a donde puede conducir toda respuesta individual.

Recordamos la barbarie de los genocidios, no solo como la acción del poder, sino como los límites que nuestra acción individual debe considerar.
Desde entonces, y a partir de las imágenes del horror, vivimos el castigo como una

posibilidad en carne propia.
La amenaza del castigo y de formar parte del catálogo del horror, acojona más aún que la amenaza de muerte.

3.- Campos de exterminio y empresas.

Una de las aproximaciones más interesantes a la historia contemporánea de Alemania, analiza cómo y porqué no se hizo efectiva durante la pasada revolución industrial, una revolución burguesa, en la medida que sí lo hicieron Francia e Inglaterra.

La revolución industrial alemana fue impuesta y comandada por las "grandes" familias aristocráticas e impuesta desde el poder. Esto tuvo serias consecuencias. Una de ellas fue la mancomunión entre la nueva industria y el nazismo.

Asistimos hoy, a mi entender a un proceso de cierto parecido. Esta nueva revolución técnico-industrial que vivimos está queriendo ser guiada y comandada por los estratos de poder que forman unos reducidos grupos internos y el capital financiero globalizado, y lo están consiguiendo.

El precio de esta imposición es la desdicha de millones de seres humanos, y un mundo donde la miseria y la explotación es para ellos sólo un índice de variables económicas. El precio por este modelo de imposición técnico-consumista es demasiado alto, e incluso cualitativamente despreciable.

El derroche de energías y la destrucción ambiental no se puede sostener desde ningún parámetro de análisis económico a largo plazo , ni por supuesto, como fórmula de "progreso".
Es simplemente aniquilamiento a corto plazo.

Los mecanismos en que se sustenta este Nuevo Régimen aprovecha la experiencia del terror de estado.

La Propaganda, el Slogan, la Información manipulada, la estadística sociológica, la investigación técnica al servicio de intereses opacos y mafiosos, el espectáculo de masas como disciplina del espíritu.

Todo esto no es una novedad. Formó parte de la génesis del poder opresivo y vertical en el nazismo, y obviamente se perfecciona y transmuta con los años y la experiencia.

Quizá nuestra inocencia como parte de la sociedad civil, como alumnos esmerados en nuestras escuelas, haya sido creer que un régimen de poder solo crea una estructura de dominio, y no un entramado de códigos en las relaciones entre los grupos sociales y las maneras de la producción.

Las estructuras de dominio pueden ser "vencidas", caen, se desarman. Los modos técnicos y las fórmulas de aprovechamiento del esclavo, junto con los discursos orientados a la experimentación en el control de las masas se re-articulan. Nada muere, todo se transforma.

4. A partir de "Parálisis, sobre el estado de terror", un documental audiovisual.

Documentar la imagen de archivo:
El documento, el archivo de imagen, está ahí para su utilización.
No habla sólo de lo que fue, sino, desde donde somos capaces de mirar y re-interpretar el presente.

Es tiempo registrado, un documento verificador para historiadores, la instantánea de un rostro que habitó un tiempo y que fue cazado por el objetivo de la cámara.
El trabajo de investigación que propuse para la realización del documental que terminó llamándose "Parálisis, sobre el estado de terror", partió de una doble propuesta: comenzar con un personaje que había sobrevivido (es decir que había sido partido por una vivencia) y relacionarlo con mi tiempo. Indagar por otra parte en los archivos de imágenes del relato histórico, y actualizarlos desde una mirada presente. Tenemos pues, en esta convergencia de relatos, el archivo de imágenes, el archivo inerme de las bibliotecas; y el testimonio en los labios de la gente, en este caso, el testigo.

La iconografía de los campos de trabajo y exterminio es dura. Las imágenes del archivo, son documentos de gente bordeando la muerte.

Opté por parar la acción, no mirarlo todo, sino ralentizar el tiempo.

Congelo el fotograma de un rostro. Y sé cuando le miro, cosas de su futuro que él ignora, aunque quizá presiente, porque tiene miedo, se le ve en su rostro, en su manera de apoyar el cuerpo al caminar.
Aunque yo le vea congelado, detenido, el tiempo avanza en la noción de lo que se de él, aunque sin lugar a dudas él debe conocer otros tiempo de la historia, de su historia, que yo ignoro.
Quizá esta mezcla de tiempos es lo que llamamos identificación.

Miramos un personaje de la historia y hacemos presente su alegría, o su desamparo. En las fotos de los campos de trabajo y exterminio, se ve reflejado el pánico. Puedo sentir su miedo, entender su pánico. Ergo, no está tan lejos de mí. A él le sucedió ayer, aquí sucede ya. ¿Donde está pues el tiempo?
La arqueología nos sitúa en la dimensión de las capas de espacio. Debajo de nuestra cultura están los restos de otras culturas. Superpuestas, como una enorme tarta en honor de vaya a saber quién.
La imagen nos habla mejor, y de forma más clara, de las capas del tiempo. La digitalización y compresión de la imagen nos permite tener a disposición un enorme material histórico.
Capas de tiempo en las que es posible interferir, crear un collage de aquíes y despuésesy de un momento antes que ni siquiera fue, o no sabemos con seguridad si fue o no, o si será pero no fuimos capaces de intuirlo. En fin, un collage que es siempre presente.
La emoción del relato del testigo es otra cosa. La fuerza de la expresión verbal, da a entender que las fotografías son sólo papel y una gama de puntos. Que el archivo es también el arma del opresor para perpetuar el castigo y con ello su poder.
El opresor grita siempre: "Recuerda, yo fui"…y quedará para siempre. El eterno castigo del oprimido, la profecía que retorna una y otra vez.
¿Dónde está el tiempo, que seguimos jugando con lo mismo? La asociación de materiales, de ideas y de tiempos nos regala conocimientos, crea nuevos mapas.

La superposición de las imágenes del tiempo permite restablecer una nueva dimensión crítica.
Sin embargo todo parece volver, congelarse, archivarse para perpetuarse: quién podía

pensar después de las filmaciones del discurso de Goebells sobre "La guerra total", que alguien podría hablar frente a un Congreso en similares términos y parecida pasión.

En fin, el archivo es deprimente. La historia del hombre parece un camino cubierto de cuerpos destrozados, mujeres con la mirada perdida de dolor y niños famélicos. Nadie se merece esta historia, nadie. Pero está ahí me dices. Sí, está aquí.







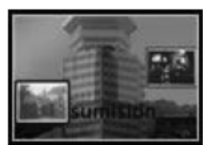


Ilustración 22:

Pie de foto: Vista de algunas fotografías que forman parte de la pieza "Modelos de comportamiento". Dimensión original de las fotografías 150 x 120 cm, impresión digital.

4.2. Relatos de la Periferia

Documental monocanal de 54 minutos y Documental expandido en multicanal.
Producción 2003-2004.

Hipótesis del trabajo:

Este Documental Expandido supuso el planteamiento de tres hipótesis iniciales:

A.- Existe una manera de registrar un Territorio de manera de no reproducir el Mapa.

B.- Se podría esbozar unas señas de identidad entre individuo y geografía, y entre clase social y conciencia del espacio circundante.

C.- El Plano Secuencia en el documental nos sitúa en el ámbito presente del Tiempo Real de la grabación, ampliando así el valor de verdad de las narrativas audiovisuales.

Un recorrido por la Instalación.
A manera de EkPhrasis:

El proyecto expositivo del Documental expandido "Relatos de la Periferia", es en este caso bastante más sencillo que el anterior de "Disciplina". Se trata en este caso de una multiproyección en cuatro pantallas simultáneas dispuestas a manera de un rectángulo situado en el centro de la sala.

Las proyecciones se realizan por retro-proyección desde el centro hacia las pantallas situadas en el medio de la sala.

Cada pantalla tiene delante un asiento para el público.
Unos cascos por cada pantalla permiten escuchar el sonido de cada proyección, de manera que el audio que se emite en cada uno de los capítulos no disturbe el conjunto.

La duración aproximada de cada capítulo es de diez minutos.
Los capítulos se suceden en cada pantalla, de manera que el espectador que quiera permanecer frente a la misma pantalla puede ver los 4 capítulos consecutivamente.

Un espacio informativo conformado por una mesa en un costado de la sala contiene textos informativos con la sinopsis y ficha técnica del trabajo documental y con mapas e información de la Cuenca del Paraná, el Delta del Paraná y el Río de la plata, donde se desarrolla la acción del documental. Textos de la "Asociación en defensa del Delta" explican la negativa ciudadana a la construcción de nuevos puentes y urbanizaciones en las islas, a la vez que actualizan la situación social y política de hoy día del Delta.

Disposición de la sala:

- Medidas variables
- 4 pantallas. 4 proyectores –retro-proyección.
- No hay sincronismo entre las 4 proyecciones. Cada una funciona de manera independiente.
- 4 asientos. Uno delante de cada pantalla.
- 8 cascos. Dos por cada pantalla.
- Mesa con textos y mapas a disponer según la sala.

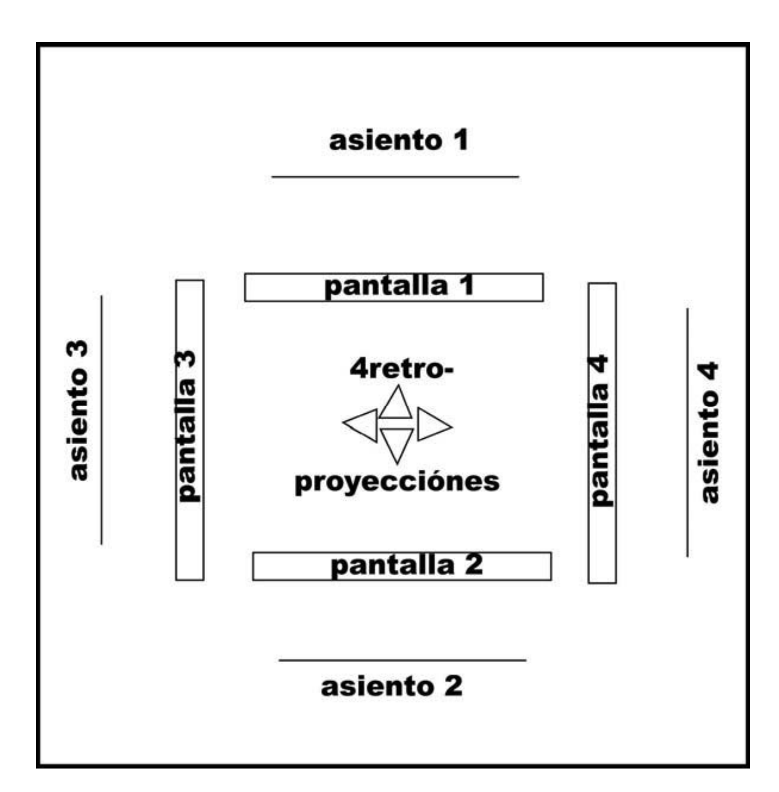


Ilustración 23:
Proyecto sobre la disposición en sala del Documental Expandido *"Relatos de la Periferia"*.

Estrategia expositiva:

La estrategia expositiva en este documental expandido se relaciona con la propia estrategia de producción y de rodaje.
La trama narrativa del Documental se configura a partir de cuatro personajes que habitan cuatro espacios diferentes del Delta del Paraná, en Buenos Aires, Argentina.
Cada uno de los personajes representa un estrato social diferente y plantea unas vivencias y puntos de vistas peculiares.

Cada capítulo presenta a la vez que un personaje, un título del libro de Georges Bataille: "Leyes de la Economía General".
El Documental expandido presenta así cuatro títulos a manera de conceptos sobre el desarrollo de la economía del planeta Tierra; cuatro espacios diferentes en el Delta del Paraná, cuatro personajes de distintas edades y sustratos sociales, y cuatro proyecciones de vídeo simultáneas.

El rodaje audiovisual con cada uno de estos protagonistas fue realizado en largos planos secuencias, planos secuencias que se mantienen en la edición final, que solo presenta como contrapunto al diálogo con los personajes, distintos cortes de imágenes del río en su lento y continuo fluir, siempre omnipresente en el Delta.

Las cuatro proyecciones de la Instalación permiten ver de manera simultánea a los 4 protagonistas, dando así una idea conjunta y global del paisaje.
El desenvolvimiento en "tiempo real" (adecuación de la diégesis narrativa y la duración del plano) en el que se muestra a los personajes permite un acercamiento directo y transparente por parte del observador-espectador, mostrando sin ocultar la puesta en situación desarrollada en la estrategia constructiva del documental.

Las cuatro pantallas agrupadas a manera de cuadrado en medio de la sala brindan al espectador la sensación de captar el conjunto del paisaje del Delta y permite una primera mirada superficial y propia del recorrido del espectador por la sala.
Esta primera mirada de acercamiento a la instalación permite el visionado simultáneo de la trama narrativa y de los personajes que la componen.

La invitación a sentarse y colocarse los cascos para entrar en la narración permite al espectador profundizar en el paisaje del Delta y el personaje.
Un recorrido por las cuatro pantallas permite ir saltando de un personaje a otro.
De todas maneras, los cuatro capítulos desfilan por cada pantalla, de manera que el espectador que permanezca sentado frente a la misma proyección, puede contemplar todo el documental como si se tratase de un monocanal.

La información textual que se acompaña de fotografías del Delta permite al espectador interesado informarse sobre las características del paisaje del Delta del Paraná, sus gentes y sus conflictos.

Sinopsis.

"Relatos de la Periferia" trata sobre los cambios que se están operando en el Delta del Plata, la segunda cuenca acuífera del planeta, sus formas de vida y sus personajes.
Cada capítulo nos da a conocer una ocupación del territorio totalmente diferente, y de manera austera la cámara nos introduce sin prisas en el ritmo de sus vidas, resaltando el detalle a través de una mirada subjetiva que acerca al espectador a una nueva realidad vivencial.
El delta es una zona de límite de fricciones entre una loca exuberancia y la absoluta carencia; movimientos de belleza y destrucción que el escritor G. Bataille sintetizaba así:
"¿Altera la actividad económica del hombre la determinación general de la energía que recorre el dominio de la vida?¿No está dicha actividad falseada en las intenciones que se da, por una determinación que ignora, olvida y no puede cambiar?"

Títulos de los capítulos:

Cap 1: El exceso de riqueza de la naturaleza viviente.

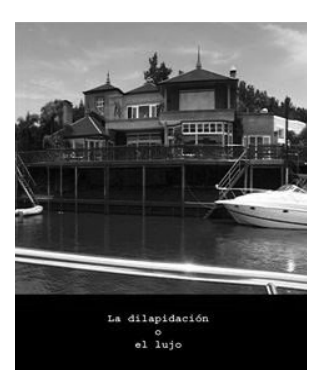
Cap 2: La superabundancia de la energía química o los velos de la ilusión.

Cap 3: La dilapidación o el lujo.

Cap. 4: Las tres leyes de la Naturaleza. La Depredación, La Muerte y La Reproducción.







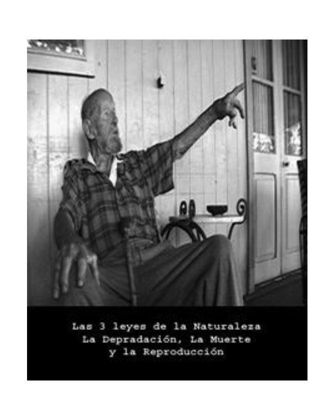


Ilustración 24:
Pie de fotos: presentación de cada uno de los 4 Capítulos del Documental Expandido "Relatos de la Periferia".

Ficha técnica:

Realización, cámara y edición	Jacobo Sucari
Producción Ejecutiva	Rudi Muntz
Técnico de Sonido	Albert Fernandez Aldabó
Producción:	JSucari ACAM.
Año de Producción	Barcelona 2003

Características y Tratamiento Documental.

El Proyecto de Relatos de la Periferia un Documental expandido concebido como un trabajo sobre las nociones de "Exuberancia y Escasez", es en cierto sentido, un trabajo sobre economía política.

La modalidad del trabajo y su esfera de desarrollo, se concreta en un marco donde la Naturaleza tiene un fuerte carácter e impone sus condiciones en la vida de los hombres que la habitan y la comparten.

Esta dependencia del *"factor natural"* y las contradicciones entre lo *"otorgado y lo recogido"*, conlleva un tipo de costumbres muy marcadas y de fuerte tradición en las comunidades locales.

En una primera fase del proyecto, unos meses de grabación realizados a partir de una Beca del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, en El Delta del Paraná, en Argentina, me permitió tener un material audiovisual, que decidí dividir en 4 capítulos.

Narrativamente, cada capítulo desarrolla el punto de vista y el color de un personaje, o personajes afines, estableciéndose un contrapunto coral entre las diversas voces (personajes) y puntos de vista que asoman a través de cada uno de ellos.

Por cierto, que no me interesa sumergirme en las costumbres y formas de pueblos primitivos o curiosos, a la manera de un antropólogo del Siglo XIX.

Mi intención es poder profundizar en relaciones y sitios que visito desde hace muchos años, donde tengo una cercanía moral y afectiva con la gente y el paisaje.

El Delta del Paraná formado por los ríos que desembocan en el Río de la Plata, es un paisaje natural único en su especie. La cuenca del Plata es ante todo una reserva de agua dulce, de especies animales, de plantas y gentes peculiares.

Como tantos otros sitios del planeta en que la naturaleza es pródiga en exuberancia, en el Delta del Paraná, pensar en una economía de la estrechez y la miseria es un sin sentido, y sin embargo, la llamada aldea global de nuestros días, genera en estas zonas un círculo cerrado de especulación y destrucción.

El Proyecto de Relatos de la Periferia se desarrolla a partir de éste contrapunto, entre la Exuberancia natural y la Escasez de lo cotidiano.

Si como dice G. Bataille en su libro "Leyes de la Economía General": *"La historia de la vida sobre la tierra es principalmente el efecto de una loca exuberancia"*, nuestra incomprensión de esta energía otorgada, propicia un mundo donde la perpetuación del dominio de las leyes del mercado conduce a la destrucción de ecosistemas y de comunidades enteras.

La destrucción de una cultura, de una determinada percepción del mundo y su entorno, en un mundo tan tecnificado como el nuestro puede ser ya, un proceso irreversible….y creo que estamos asistiendo perplejos a esta situación.

Lo absurdo de la situación es que gran parte de estas zonas sentenciadas son zonas de una exuberancia excepcional. Se nos plantea una economía de escasez en un mundo de exuberancia.

"Relatos de la periferia" esboza un discurso que pretende asumir un sentido global en nuestra conformación de las Leyes de la Economía.

Adelantándose en varias décadas a un punto de vista planetario que resurge en los discursos actuales sobre "la economía en la época de la globalización", G. Bataille desarrolló en "La Parte Maldita", una teoría y una propuesta globalizadora del fluir de la energía sobre el planeta, y de la utilización de esta energía: La relación entre la sobre-producción, la consumición (no el consumo) y la escasez.

El Documental Expandido sigue los títulos del libro de Bataille como propuesta de una visión integradora de la actividad del hombre y la economía planetaria.

Los títulos de los 4 capítulos que desarrolla la Instalación se corresponden a los desarrollados por G. Bataille en su libro ***"Leyes de la economía general".***

Capítulo 1:

El exceso de riqueza de la Naturaleza viviente

Capítulo 2:

Las tres leyes de la naturaleza: la Depredación, La Muerte y la Reproducción

Capítulo 3:

La Dilapidación o el Lujo.

Capítulo 4:

La Superabundancia de la energía química.

4.3. “La Ciutat Transformada”. Documental expandido.

Hipótesis del trabajo:

Este Documental Expandido supuso el planteamiento de una hipótesis inicial:

A.- El Documental Expandido es una herramienta funcional a la hora de mostrar y hacer ver un proceso de transformación.

Este momento en transformación, que no es estático sino que obviamente dinámico, encuentra su ritmo en el discurso coral de los actores del proceso y de las huellas en el Territorio.

Trabajamos pues sobre la “Transformación” en cuento variación temporal en un espacio.



Ilustración 25:

Pie de foto: Vista general de la entrada al Documental Expandido, La Ciutat Transformada. Caixaforum 2008.

A manera de EkPhrasis:

Entrando en la sala un panel de madera forrado con una gran foto impresa en Ploter sobre el paisaje de cambio y destrucción en el Pueblo Nou, lleva sobre-impresa información sobre el Documental expandido “La ciudad transformada”
Pasando el panel por izquierda o por derecha, se entra en la sala.
Al fondo de la sala y frente a nosotros tres proyecciones de vídeo en sendas pantallas.
Un asiento nos permite sentarnos frente a las pantallas para contemplar el documental expandido.

En las pantallas de derecha e izquierda van apareciendo diferentes personajes que nos dan su versión y posición sobre los abruptos cambios que se viven en el Poble Nou. Especialmente vinculados al recinto fabril de Can Ricart. A veces los audios que vienen desde la proyección izquierda y derecha se superponen, en otros momentos predomina una de ellos.
La pantalla del centro suele reflejar el territorio del Poble Nou. EL juego de las tres pantallas crea sutiles campos de asociaciones entre temas y geografías del territorio.

Girándonos, del otro lado de las proyecciones, detrás del panel de entrada, un monitor de un metro nos presenta información sobre el “affaire” Can Ricart desde el año 2000 hasta la actualidad.
Mediante un ratón podemos navegar por el “Timeline” que nos da la información. Cada uno de éstos datos del timeline propicia un “link”, de manera que podemos navegar por la información vinculándola con más datos.
Los colores y tipografía de la información permiten tejer vínculos temáticos de manera que la información también genera una trama y un recorrido temático.
Este “timeline” informático permite actualizar los datos del conflicto en Can Ricart y vincularnos con las asociaciones y personajes que habíamos visto en la proyección Documental.

Desarrollo temático y expositivo.

La Instalación actual “La ciudad transformada”, se basa en el desarrollo de mi último trabajo Documental “La Lluita per l’espai urbà”, en el formato de Documental

expandido en sala expositiva, mediante la proyección simultánea de Vídeo en tres pantallas.

En el Documental Expandido "La ciudad transformada", se refleja el debate sobre el conjunto fabril de "Can Ricart" donde los planes municipales y la resistencia vecinal y ciudadana han creado un fértil campo de acción que se ha erigido como símbolo de las mutaciones, contradicciones y luchas que se suceden en nuestras ciudades, donde la participación ciudadana parece un dato aún no integrado por el poder político.

La instalación multipantalla propone abrir un nuevo espacio de debate donde los protagonistas vinculados al conflicto en torno a la intervención sobre el conjunto fabril de Can Ricart, encuentren un marco de diálogo, aunque sea de manera virtual, y se cree así un espacio público, un lugar de encuentro común donde discutir, intercambiar y re-conducir los asuntos de interés ciudadano.

Diálogo entre personajes con distintos puntos de vista sobre el conflicto, que la realidad política y económica actual no ha podido o no ha sabido producir, ya que institución municipal, capital inversor y ciudadanía, no han podido conciliar sus puntos de vista, por lo que el conflicto sigue aún abierto y a la espera de nuevas tramas.
El espectador puede asistir así al debate planteado por el enfrentamiento de criterios en la remodelación del barrio industrial del Poble Nou. El Documental expandido intenta dar información y delimitar posturas vitales y políticas en el entramado de un territorio en plena transformación.

La presentación del material expositivo en un Centro de Cultura permite además desarrollar el tema de la transformación urbana del Poble Nou de Barcelona de manera extensiva, y presentando en paralelo un trabajo audiovisual en multipantalla sobre el "territorio" (Pantalla 2), sobre "los personajes" (Pantalla 1-3) y sobre "la historia del Territorio" (Pantalla 3-1).

Esta estrategia expositiva poliédrica de "La ciudad transformada" amplia la visión espacial de la representación documental convencional (monocanal), y crea un tiempo de lectura y reflexión donde el espectador puede escoger los tiempos y las asociaciones propuestas por el juego multipantalla.



Ilustración 26:

Pie de foto: Vista general de la entrada al Documental Expandido, La Ciutad Transformada. Caixaforum 2008.

Junto a la proyección Vídeo, se presenta un *Site* en Internet sobre el "*acontecimiento Can Ricart*" diseñado especialmente por Josep Saldaña.

Mediante esta herramienta interactiva y en continua actualización, el usuario puede obtener información detallada de la evolución de los acontecimientos y de los actores de la trama desde varias perspectivas y dimensiones diferentes.

El *Site* permite no sólo un acercamiento temporal y espacial al conflicto desde el año 2001 hasta hoy día, sino que también hace posible interrelacionar eventos, conceptos y actores del conflicto de manera que la información se transmuta en una trama y la trama en una narrativa.

El *Site* sobre el "*acontecimiento Can Ricart*", nos permite salir de la sala expositiva y actualizar los datos del conflicto de manera de poder captar una visión temporal extensiva de su evolución, y tener una dimensión aproximada de la enorme cantidad de

actores que se han dado cita en este conflicto, y de su capacidad de intervención y comunicación a partir del uso de tecnologías digitales.

Por último, si el usuario así lo desea, el *Site* da acceso al contacto, a través de sus paginas en Internet, con las asociaciones y colectivos involucrados en este singular evento, de manera de vincularse a su evolución.



Ilustración 27: Pág. 232.
Pie de foto: Vista interior sala del Documental Expandido, La Ciutad Transformada. Caixaforum 2008.



Ilustración 28:
Pie de foto: Vista interior sala del Documental Expandido, La Ciutad Transformada. Caixaforum 2008. Pantalla del Navegador Interactivo " El acontecimiento Can Ricart".

El *"acontecimiento Can Ricart"* destapó toda una serie de conflictos y formas contemporáneas de interacción social inéditas en Barcelona, que sin duda marcarán un antes y un después en la relación entre ciudadanía y poder político, y en el vínculo entre territorio y memoria histórica.
Reseñamos lo que a nuestro entender son algunas de las características más relevantes:
1.- Mancomunión de diversidad de actores involucrados en el seguimiento del *"acontecimiento Can Ricart":* asociaciones de vecinos, administración pública, colectivos de arquitectos, colectivos de artistas, historiadores, urbanistas, okupas, técnicos administrativos, consultores independientes, medios de comunicación.

2.- *Can Ricart como e*spejo del desarrollo industrial del S. XVIII y la revolución Industrial: apogeo y decadencia.

3.- *Can Ricart* como espejo de la idea de Progreso liberal, y de la crisis de esta idea de Progreso en nuestros días.

4.- *Can Ricart* como conjunto fabril vinculado al nacimiento del Movimiento Obrero.

5.- *Can Ricart* como espacio fabril en un barrio clave en la gestación del Movimiento Anarquista y los años de la 2º República.

6.- *Can Ricart* como espejo de una manera de actuar y concebir el desarrollo urbano por parte del Ayuntamiento de BCN en el Siglo XXI.

7.- *Can Ricart* como conflicto en la manera de entender y actuar en el campo del desarrollo urbano y respecto de conceptos como patrimonio y memoria histórica.

8.- *Can Ricart* y los planes urbanísticos de remodelación urbana de cara al futuro de Barcelona.

9.- *Can Ricart* y la participación ciudadana en la definición de un proyecto de desarrollo urbano de futuro.

10.- *Can Ricart* como Modelo de ciudad y Laboratorio Urbano.



Ilustración 29:
Pie de foto: Vista interior sala del Documental Expandido, La Ciutad Transformada. Caixaforum 2008.

Diseño de sala

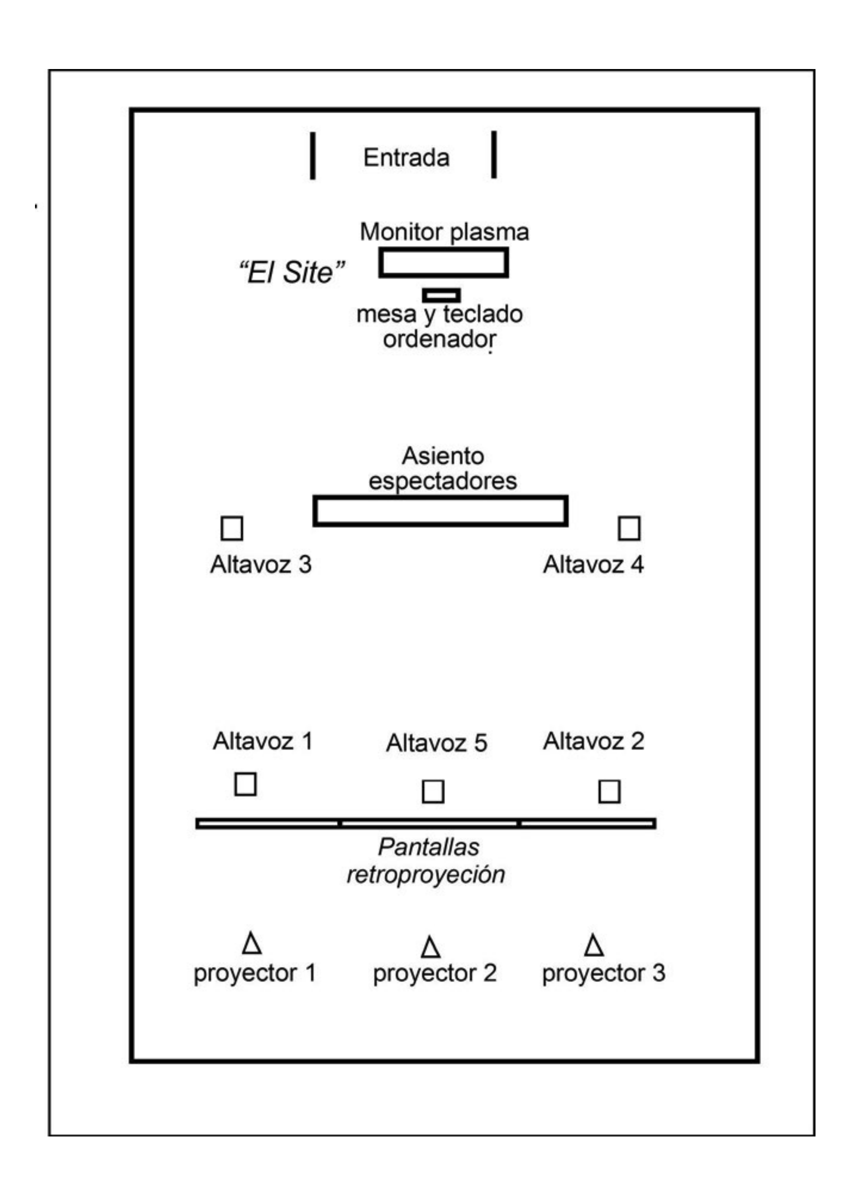
Documental expandido "La Ciudad transformada":

1.- Panel de entrada con texto.

2.- El interior de la sala: suelo rojo ladrillo y paredes en negro.

4: Las tres pantallas de aproximadamente 2 m. x 1.30 m. ocupan la parte trasera del espacio.

5.- El monitor de plasma (aprox. 1 m.) y el teclado ordenador quedan detrás del panel de entrada.



Ilustraciónes 30:
Proyecto del Documental Expandido "”La Ciutat Transformada”, para el espacio expositivo de la sala 1 en Caixaforum.

Vinculación personal con el “evento Can Ricart”:

Conocí Can Ricart en 1986. Durante la preparación de los decorados de la película de la “Plaça del Diamant” y como muchos de los que por primera vez entrábamos en un recinto fabril del Poble Nou, me sentí fascinado.

Como otros extranjeros, había entrado en Barcelona visitando los encantos del gótico y también las volutas seductoras del Modernismo burgués y empresarial. Pero en Can Ricart me encontraba por primera vez con un espacio aún vivo de la Revolución Industrial de hace dos siglos, con tenues pasadizos, calles de naves que llevaban de un taller a otro y de obreros que se iban a casa caminando al salir del trabajo.

Paseaba visitando los talleres donde por lo general el ruido era ensordecedor, pero en las discotecas sucedía lo mismo y tampoco nadie se quejaba.
Volví en el 94 de la mano de Hangar, la "Asociación de artistas visuales" que se había instalado en medio de aquel paisaje proletario haciendo suyos los sueños de una mancomunidad de artistas y obreros que nunca he vivido, solo conocido por lecturas, en los libros.
Me parecía que un taller de arte en aquel contexto de fabricación en serie era demasiado "ilustrado", y así sentía que nos miraban el resto de trabajadores. Sin embargo por las tardes con un café en la mano y sentado a la fresca en el café de Paco que articulaba un espacio de ocio y comida muy mediterráneo dentro de aquel recinto de la producción, el intercambio y el bienestar era fluido y compartido.

Cuando me enteré hace unos años que querían tirar abajo Can Ricart, simplemente me dio pena. Pero pensé que sería una pena más entre otras muchas de las que se siente cuando se destruye un paisaje que uno considera bello, singular, vivo y a la vez un referente, una huella histórica.
Pero no fue así. Al acercarme a Can Ricart me encontré mucha gente dispuesta a mantener Can Ricart en pié en contra de los planes de la Administración Municipal y de los intereses inmobiliarios y empresariales.
Demasiados intereses, y edictos ya firmados, pensé, para poder ser frenados por los trabajadores de los talleres que aún funcionaban y de otro grupo aún inferior en cantidad, de historiadores, geógrafos y urbanistas que reivindican el Patrimonio Social y arquitectónico de la Barcelona industrial.
Sin embargo se fueron sumando a esta lucha varias asociaciones de vecinos críticos con el plan barrial y en su apoyo y como consultores otros grupos vinculados a la arquitectura, al sector académico universitario, grupos de artistas vapuleados por la especulación del espacio urbano, periodistas independientes, antropólogos, investigadores varios, activistas de una Barcelona que una vez fue una Rosa Roja, y otros amantes del espacio industrial y un paisaje de la historia.

Se recaba apoyo de instituciones culturales de manera que museos y centros de exposición pasaron a ser un contenedor válido de las reivindicaciones y del ingente material gráfico y escrito que se produce para comunicar a la ciudadanía lo que se considera un acto de vandalismo institucional. Al mismo tiempo, el rico paisaje humano

del Poble Nou en esta época de mutaciones se pone en contacto y a la acción: okupas, saltimbanquis y poetas.

La necesidad de participar en el debate provoca reuniones de un colorido abanico que hacía tiempo no veía mezclado. Solo había que remover un poco para que de allí saliesen revistas, itinerarios populares de visitas guiadas, investigaciones académicas, alegatos, denuncias, documentales experimentales y televisivos, pasquines políticos, ligues, inventos y comilonas.

De golpe y porrazo, en los alrededores, dentro y fuera de Can Ricart como núcleo emisor, uno podía encontrar de todo, a la manera de las antiguas tiendas de ultramarinos. Se creaba así un centro gravitacional espontáneo que nadie había previsto. Can Ricart empezaba a convertirse en un símbolo.

Las primeras escaramuzas contra los técnicos del 22@ y la policía que venía a desalojar, el último incendio sucedido pocas horas después de la declaración de Can Ricart como Patrimonio cultural, hasta el cerco medieval a los integrantes de La Makabra y su perversa expulsión final, revelan un conflicto en alza que se fue expandiendo a través de los años.

Este trabajo Documental, no abarca toda esta génesis. Aún no es momento de historiar los eventos sobre el “affaire Can Ricart”.

Nuestro trabajo representa un “corte vertical”, un momento de este affaire en que Can Ricart se transformaba en un” monumento” a medida que lo iban dejando morir.

Para algunos un “monumento” sin la gente que lo habitaba era una sin razón, para otros, la conservación de una arquitectura patrimonio de una ciudad y su memoria histórica, una buena noticia.

Hoy sabemos que gracias a la acción de mucha gente Can Ricart sobrevive. No se sabe aún en qué términos lo hará: si como reclamo de un nuevo parque temático descontextualizado, a la manera de los restos de chimeneas decorativas que quedan de antiguas y enormes naves; o como símbolo de lo que fueron las formas de vida y resistencia de mucha gente que vivió, peleó y creó la Barcelona industrial.



Ilustración 31:

Pie de foto: Vista interior sala del Documental Expandido, La Ciutad Transformada. Caixaforum 2008.

5.- Capítulo Quinto:

Conclusiones de la Tesis:

5.1.- El Documental expandido como un modo de representación con características propias:

La función del audiovisual en aspectos vinculados a la representación, descripción y análisis de "lo real" sitúa al Documental contemporáneo como un medio privilegiado y de uso prioritario en las formulaciones y discursos sobre nuestro entorno y la comprensión de nuestro hábitat.

La investigación llevada a cabo en la Tesis sobre la dimensión de lo que entendemos como representación, así como del espacio y las modalidades que esta representación adopta, sugiere un punto de partida para el estudio de las herramientas de expresión y los referentes del documental, así como sobre la relación entre forma y expresión, entre forma y contenido, o si se quiere entre mundo y discurso.

Es en este nexo abierto, conflictivo y arbitrario entre dispositivo y referente donde reside la fuerza expresiva, la pregnancia y emotividad que desarrolla el Documental.
Es por tanto en la relación entre tecnología, percepción y discurso donde se ha movido esta Tesis, para desarrollar algunas pautas y claves de sus modelados y funciones.

La actual proliferación de material audiovisual en torno a la "no ficción", así como el acercamiento de las prácticas artísticas contemporáneas hacia modalidades de representación realistas, factores que hemos reseñado en nuestra investigación, nos marcan dos pautas de análisis de importancia:

- El Documental contemporáneo es capaz de formular las paradojas y contradicciones a las que se enfrenta un sistema de conocimiento de la realidad que pretende a la vez ser espejo y recreación del mismo. A esta capacidad de modelar un referente se suma la de regenerar sus formas expresivas y expositivas.

- En segundo lugar, las diversas modalidades de representación que adopta el Documental expandido permiten expresar y acercar a "autor" y "espectador", a "obra" y "usuario" a un análisis sensible del mundo en un diálogo propicio donde surgen categorías de contacto originales. En este sentido, tal como poníamos de relieve en las hipótesis planteadas al comienzo del trabajo, el desarrollo de la Tesis describe y analiza y remarca las formas que adopta este diálogo entre el autor y el espectador-usuario donde el propio dispositivo expositivo y las diversas características que este puede adoptar permiten configurar distintos niveles de discurso desde donde hablar de aquello "real".

Un análisis de "lo real" que sugiere un punto de vista distinto al estrictamente mediático o periodístico, ya que el Documental, tanto el monocanal como el expandido, es capaz de poner en contexto la información que brinda, a la vez que tejer un diálogo emocional con el espectador.

Esta dimensión analítica y expresiva del Documental (sería válido hablar de la suma de cabeza + corazón en la transmisión de mensajes) que es parte integrada de la vertiente tradicional vinculada al Cine y la TV, adopta como vemos, un nuevo perfil en las estrategias expositivas en sala.

La inclusión e hibridación del Documental tradicional con prácticas artísticas que juegan con el espacio y diversas "atmósferas" del hecho presencial, en las que se invita al espectador a participar, son capaces de ampliar los modos de representación propios de la proyección monocanal y las fórmulas narrativas lineales más convencionales.

Se construye de esta manera, con el Documental Expandido, una forma que abarca diferentes modalidades y que aúnan prácticas diversas propias de distintas disciplinas:

- la arquitectura (el "proyecto" como elaboración a –priori; el tratamiento de la luz y la materia en el espacio).
- la narratividad, la interactividad (informática o cibernética).
- la hipertextualidad (textos que remiten a textos, obras que remiten a obras).
- la Instalación.

Pero esta hibridación formal del Documental Expandido, que potencia nuevas prácticas y moviliza nuevos contenidos, también genera cambios en la posición del "autor" y el "espectador", y trastoca el ámbito del juego comunicativo, configurando nuevas propuestas de diálogo e intercambio.

Un aspecto conflictivo de esta transformación hacia la que apunta el Documental expandido, y que se refleja en el presente trabajo de investigación, se sitúa en torno a las condiciones que genera toda nueva forma de representación. Es decir: ¿de qué manera la formulación de un verosímil documental puede ser mantenido a pesar de las rupturas de ciertas convenciones establecidas dentro del propio género documental?

Entendemos que la construcción de un verosímil de "lo real" documental puede verse afectada por las propuestas formales vinculadas a desarrollos técnicos como pueden ser en nuestro caso el Documental Expandido, mediante la utilización de la multipantalla o los discursos audiovisuales sin una estructura dramática lineal.
Planteamos entonces aquí una de las Hipótesis tal como la planteábamos en la Introducción de la Tesis:
¿Cómo funciona el verosímil Documental en una estrategia expandida? ¿Qué percepción de" lo real" se adquiere en un audiovisual expandido?

La descripción de mi propia experiencia en los trabajos expandidos que presento, junto al análisis del trabajo de campo de las estrategias expositivas documentales desarrollada por diversos autores que sustenta la investigación de la Tesis, ha ido señalando distintos elementos de análisis para poder desarrollar este tema dando algunas claves que ahora reseñamos.
La conclusión que podemos forjar apunta a que las variaciones en las estrategias comunicativas, así como en la utilización de nuevas técnicas y de formas complejas de discurso crean un nuevo concepto de lo que podemos entender por documental audiovisual que sugieren un salto cualitativo respecto a la tradición del documental monocanal.
Este salto cualitativo que reconocemos aquí, no quiere decir que el documental expandido supere o deje fuera de lugar al documental de tradición cinematográfica o televisiva, sino que al igual que las nuevas tecnologías pueden y suelen compaginar su

recorrido con fórmulas y técnicas del pasado (la coexistencia de prensa escrita y televisión, por ejemplo) las variaciones en la representación documental adopta un amplio abanico de formas.
El salto cualitativo responde a que las propuestas expandidas permiten el desarrollo de nuevas estrategias de comunicación y formas de representación, que como hemos desarrollado en la Tesis, comprende una reformalización de diversos aspectos:

- De la perspectiva renacentista, con su punto de vista único, en pos de un cambio de puntos de vistas múltiples expresados en un tiempo simultáneo.

- Esta variación en el punto de vista se corresponde en el ámbito del discurso a la comprensión de lo real como una escena de interacciones compleja. Más que un punto de vista de la institución o del autor donde se persigue una coherencia en la propia forma del discurso, el documental expandido permite una presentación de lo real combinando diversas categorías de discurso: informativa, declamativa, objetiva, subjetiva, sensitiva, distanciada.
  Al perderse el centro, se abren las posibilidades de lo híbrido.

- La canalización de lo objetivo-subjetivo en el ámbito del discurso audiovisual, de manera de poder generar una forma expresiva de lo real que se desmarque de esta dualidad. Dualidad que se expresa en el ámbito mediático y que supone un periodismo que simula no involucrarse en la construcción de un mundo; y en su lado contrario, de la posición subjetiva del artista que traduce el mundo a su sensibilidad personal.

- La apertura a la participación del lector-espectador en el "tempo" de su recorrido por la sala, y en su capacidad selectiva de los materiales. En este sentido el Documental expandido se acerca a la modalidad del ensayo. Pero no solo por manejar un discurso expresivo reflexivo (muchas veces no es esta fórmula donde prima la primera persona del singular la que se adopta), sino por esta manera de involucrar al lector en el recorrido de su investigación, en otorgar y hacer transparente el proceso de construcción del trabajo. Recordemos que el género ensayístico que tiene en Montaigne un insigne pionero surge de la necesidad de

diálogo con el amigo perdido, la reflexión compartida.

Hay en el Documental expandido, un compartir que crea una atmósfera de intercambio y diálogo más propia del ensayo que de la estructura dramática cinematográfica, que como hemos visto es propia del documental monocanal.

La descripción y reflexión que se lleva a cabo en los Capítuos 1 y 2 de la Tesis sobre la forma de representación del audiovisual y los cambios que se suceden en el dispositivo técnico, así como en los usos experimentales del audiovisual en el último cuarto del S. XX, acercan al lector conceptos y prácticas que son referentes importantes de los cambios y rupturas sucedidos.

Esta relación dinámica entre representación y dispositivo ha generado una forma expresiva nueva como es el Documental Expandido donde se producen rupturas respecto de sus referentes, pero donde también se establecen contigüidades que hacen posible el necesario diálogo entre modernidad y tradición.

Contestando pues a la pregunta que suscitábamos líneas más arriba sobre: *¿Cómo funciona el verosímil Documental en una estrategia expandida? ¿Qué percepción de" lo real" se adquiere en un audiovisual expandido?*; observamos que el conjunto de variaciones que se generan en la comunicación a través del documental expandido provocan efectivamente una ruptura del verosímil documental tal como hasta ahora se ha mantenido en la tradición cinematográfica.

Esta ruptura es consecuencia precisamente de uno de los elementos centrales de nuestra Tesis: los cambios en el dispositivo implican nuevas formulaciones en la dimensión de la estética. Un cambio que no es meramente formal, sino que atañe a la manera de entender, interpretar y recrear nuestro concepto de lo real.

En este sentido pues, el espectador usuario se encuentra frente a una Obra que le exige y le sumerge en un nuevo rol en tanto que espectador-usuario.

En esta nueva dimensión comunicativa la capacidad de actualización y de juego entre Autor-Usuario requiere un "tempo" de observación y contemplación diferente de la cinematográfica; como también es diferente el "gesto" en el andar por el ámbito espacial de la Instalación, como también difiere el grado de curiosidad exigido y motivado y por tanto la manera en que la información se transmite.

El conjunto de trabajo descritos en el Capítulo 3, mediante el estudio de casos, permite considerar que es claro que el espectador-usuario gana en información mediante esta estrategia expositiva expandida, pero: ¿La pérdida de cierta "ilusión de realidad" y de elementos narrativos propios del continuo audiovisual, acerca o aleja al "espectador – usuario" del tema propuesto?

Sabemos que la relación espacial y geográfica es de fundamental importancia como guía de nuestra comprensión y conformación del sentido de realidad. Michel Foucault describía en "Heterotopías" diferentes espacios cuyos significados se derivan de los gestos que allí se producen. Es decir, "diferentes espacios con la virtud de modificar e imponer una autoridad". [155]

La sala de Cine o el comedor de casa donde nos sentamos frente a la TV, son lugares determinados que imponen reacciones diferentes al espacio expositivo en una galería o en un Museo. Tocar, andar y detenerse en el espacio expositivo marca un comportamiento diferente al de la contemplación de la pantalla en una sala a oscuras.
Ya Macluhan en los años 50 había realizado una lúcida descripción comparativa de estas diferencias espaciales y perceptivas que cada medio supone e impone al espectador. [156]
Si nos situamos exclusivamente en el marco del documental expandido, podemos apreciar que el recorrido del espectador por el espacio expositivo otorga una libertad de movimiento y tiempo de contemplación que la linealidad del montaje audiovisual es incapaz de ofrecer. En este sentido podemos hablar de un mayor grado de interactividad de la exposición expandida ya que el espectador puede seleccionar el orden y los tiempos de contemplación y análisis.

Pero de alguna manera lo que se gana en participación (interactividad) se pierda en

---

[155] FOUCAULT, Michel. Des espaces autres, 1967 (conferencia). Publicado por "French journal Architecture /Mouvement/ Continuité" in October, 1984.
Ver también: http://www.foucault.info/documents/heteroTopia/

[156] El medio es el mensaje, Macluhan, M./Fiore, Q. Barcelona: Paidós Ibérica, 1995.
Ver también "McLuhan. Escritos esenciales", de Eric McLuhan y Frank Zingrone (comps.), Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.

pregnancia emotiva, en identificación, en la proyección del sujeto espectante.
Estos elementos propios del cine de ficción y que también son parte de la estructura dramática de la no-ficción, pasan a difuminarse en el documental expandido. Estamos acostumbrados a ver y entender lo real mediático como el registro de un solo ojo (la cámara) que se extiende en una linealidad narrativa.
Este modo de representación que es heredero de la perspectiva renacentista donde el mundo se organiza en torno al hombre que observa, parece entrar en una nueva dinámica donde lo real puede ser sugerido a través de la variedad, de la multipantalla que ofrece distintos ángulos, tiempos y corrimientos espaciales de manera simultánea.
Nos encontramos pues, frente a un cambio epistemológico que se refleja en los modos de la representación iconográfica y en una tecnología que propicia este orden de la complejidad y la simultaneidad.

Percibir "lo real" a través del multipantalla o desde un dispositivo expandido que suma texto, foto fija e imagen en movimiento nos ofrece una nueva dimensión desde los que analizar el entorno.
De esta manera la perdida de un centro desde el cual analizar y observar el entorno, sugiere la construcción de otro tipo de modelo iconográfico desde el cual analizar nuestro mundo complejo.

En nuestros días, las formas de la imagen expandida nos distancia de la ilusión primaria de realismo que es capaz de brindar el medio técnico, para situarnos frente a un dispositivo más cercano al ensayo, al análisis, a la exploración científica, a un proceso de investigación puesto en escena en un espacio expositivo.
Debido a esta conjunción de elementos, podemos reseñar que en la experiencia de uso del documental expandido se produce un cambio conceptual en el acercamiento a lo real. Cambio que podemos situar en el ámbito de un distanciamiento (a la manera del teatro de Brecht) de la manipulación informativa por parte de los medios de comunicación tradicionales donde prima lo lúdico-emotivo, hacia una comprensión donde se fortalecen los elementos de intercambio entre in-formar (dar forma) y proyectar (dar luz).

La información, como parecería obvio, es un elemento clave del tratamiento documental, que forma parte del contenido audiovisual. Pero en el caso del Documental

Expandido esta información no se localiza exclusivamente en el tratamiento audiovisual, sino que puede aparecer "fuera" del propio audiovisual. En muchos de los trabajos expandidos se hace posible la inclusión de otro orden de acceso a la información ya que los textos impresos y situados en la sala o las páginas de Internet reseñadas permiten ampliar los datos ofrecidos. Texto e imagen de esta manera se complementan o se interfieren.
Tenemos incluso los casos de Documentales monocanales como en "Seen is Believing" de Peter Wintonick (2004), donde el final de la película no implica el final del relato, ya que este se actualiza en páginas de consulta en Internet. Siempre por supuesto, que el usuario sienta la curiosidad necesaria que le lleve a la búsqueda de más información.

Esta ganancia de información que otorga la forma expandida, repercute muchas veces de manera negativa en el compromiso afectivo del espectador con el tema.
En mi experiencia personal como investigador, espectador y realizador de Documental Expandido muchas veces pude sentir el distanciamiento emotivo que implica el cambio de la contemplación audiovisual a una fórmula de búsqueda textual y de lectura más ardua como suelen ser las instalaciones con mobiliario, plafones, textos y fotos. En estos casos, el acceso personal a la información contextual queda fuera del propio audiovisual y sugiere una nueva forma de lectura.

Muchas veces incluso, la ruptura de los modelos convencionales narrativos por parte de los autores de propuestas expandidas, crean un material audiovisual "frío y distante", donde las técnicas de empatía emotiva del documental (la música como configuradora de una atmósfera, la identificación con el o los personajes, las asociaciones de montaje), se estrechan o simplemente se anulan para lograr un material informativo más neutro y "científico".
Esta distancia de los mecanismos de empatía del espectador con la Obra crea un nuevo modelo de representación donde los efectos de implicación dramática propios de la tradición cinematográfica se dejan de lado.
Recordemos que fue Robert Flaherty, el denominado por la historia oficial del cine como "padre del documental", con su "Nanuk el esquimal" (1924), quién creó racionalmente este campo de atracción emotiva en el espectador frente al material Documental.
Flaherty quería lograr que el espectador sintiera empatía frente a su material filmado

sobre los esquimales, tal como lo haría un espectador cualquiera frente a una película de ficción. La estrategia de Flaherty de crear una ficción dramática sobre ese “buen salvaje russoniano”, cuando la civilización ya había hecho estragos en las costumbres de los esquimales, fue muy criticada por otros realizadores documentales a lo largo de la vida de Flaherty. Sin embargo, esta construcción dramática, esta empatía creada con los protagonistas del film, sería a partir de entonces un signo de construcción de los documentales.

El “Documental expandido” parece hoy, cambiar esta disposición propiamente fílmica de la representación de lo real, desentendiéndose de los factores que hacen a la continuidad narrativa y a la estructura dramática en la construcción de un verosímil real. No se trata, por cierto, que nos acerquemos más o menos a un tratamiento “real objetivo”; sino que simplemente los factores constituyentes y creadores de la “ilusión de realidad”, varían y adoptan nuevos caminos, con consecuencias en el orden de la representación y la comunicación.

Precisamente en estos nuevos tratamientos documentales a partir de las fórmulas expandidas, se produce un movimiento hacia lo que puede aparecer a- priori como polos opuestos: muchas veces se presenta el material en primera persona, una voz subjetiva del “así lo veo y lo muestro”, que coexiste a la vez con mecanismos de distanciamiento y objetividad del discurso sin tramas narrativas, donde más que de Documental, se ofrece el documento, la información en crudo o el material audiovisual no procesado (sin edición).

5.2.-. Los cambios en el dispositivo técnico y su repercusión en el ámbito de la estética y poder.

Las características que asume la industria de la cultura imponen fuertes convenciones en el tratamiento formal y en los contenidos de los trabajos que la propia institución vehicula. Censura, represión y marginalidad son términos que ilustran el trabajo cotidiano de los medios de comunicación y que configuran una especial relación del audiovisual con el poder económico y político.
Las luchas y estrategias por salir del encadenamiento y de las rígidas convenciones que rigen los ámbitos de la cultura en relación al control de los medios de producción y distribución, es una constante a lo largo de la historia de la cultura.
Este trabajo de Tesis expone y analiza varios episodios a lo largo de la historia donde las búsquedas de alternativas a las imposiciones del poder son capaces de generar nuevas formas y estrategias de comunicación y con ello cambios en el orden de la estética, los discursos y la representación.

El importante desarrollo tecno-científico que se da en occidente primero con la Revolución Industrial y luego tras la segunda guerra mundial hace posible el surgimiento de un mercado de consumo tecnológico de proporciones inéditas.
Las nuevas tecnologías han asumido desde entonces un rol catalizador de las formas de expresión y propaganda, de progreso y modernidad, de las utopías de nuevas formas de intercambio social, de la expansión en el ámbito de la percepción.

El Documental expandido como estrategia de análisis y comunicación sobre nuestro entorno asume esta condición rupturista y anti-convencional que en principio hacen posible las "nuevas tecnologías" ya que sus propuestas marginales dentro del *"mainstream"* del mercado crean un fértil campo de experimentación. La fusión de técnicas, formas de discurso y procesos a los que se ve expuesto le permiten aparecer como una nueva forma expresiva que utiliza componentes cifrados de imagen digital, multiproyección y multipantalla, junto al uso de redes y mecanismos interactivos tanto en su elaboración como en la distribución.

Más allá de la propia fascinación que el propio mercado y los estamentos de poder mediático promueven respecto de las "nuevas tecnologías", queda claro que la

utilización de herramientas sin una tradición determinada (y así estrictamente codificadas) hace posible un uso original. La imagen electrónica (el Video) fue un interesante precedente de este uso del medio por personal no correctamente adiestrado.

El desbordamiento y fusión de técnicas y discursos que conducen al actual documental expandido han hecho posible el surgimiento de un tratamiento audiovisual documental fuera de los medios de comunicación preponderantes como son el Cine y la TV.
El Documental expandido, tiene en este sentido capacidad de integrar en sus formas aspectos convencionales de la tradición documental cinematográfica, así como de incorporar formas experimentales cuyos cambios en las técnicas, representan tal como hemos visto a lo largo de la Tesis, cambios en la propia esfera de la estética.

De esta manera el Documental expandido forma parte de las tendencias que apuestan por desmontar el organigrama tradicional de las Bellas Artes (manifiestamente anti-tecnológico) y como un des-montaje de las formas de producción y distribución tradicionales en el Cine y la TV.

En este sentido el Documental expandido representa una posibilidad comunicativa no-convencional y que es capaz de hacer visible formas y modos que la concentración mediática limita y reprime abiertamente al negarle sus presupuestos y sus canales de distribución. En muchos de los trabajos que hemos analizado durante la construcción de esta Tesis, podemos destacar la transformación en el uso de técnicas y estrategias de comunicación, como en el acercamiento a temas marginados por el discurso mediático.
Gestionar de manera independiente nuevas herramientas, formas y estrategias de comunicación, permiten en este sentido, un grado de libertad y renovación que con el tiempo y la consolidación institucional del medio, suelen quedar atrapadas en nuevas redes de mercado.

De ahí, la gran atracción que ejercen las nuevas tecnologías en el ámbito artístico, y también en este mismo sentido, las decepciones que muchos de estos trabajos generan en el público cuando no entablan un diálogo sincero con la propia historia del medio.
De todas maneras, los desafíos a la creatividad que imponen estas nuevas fórmulas expresivas mediante la red de relaciones que sugieren, requieren nuevos modos de

análisis y comprensión, así como una acción-receptividad diversa por parte del espectador-usuario frente a propuestas que multiplican sus puntos de vista.

La apertura del Arte Contemporáneo al Documental entendido como Instalación espacial abre nuevas posibilidades en la investigación de procesos y discursos experimentales documentales, tendencia totalmente opuesta a la de la TV que cada día convencionaliza más sus formas, entendiendo estos como géneros con patrones de construcción totalmente codificados. Una manera de marginalizar contenidos incómodos a través de la excusa de la forma, y de reprimir formas que no se ajustan a sus patrones.

La inclusión de la institución Arte en el compromiso de la producción y difusión de obras documentales abre un nuevo polo de creación que como venimos señalando, permite una apertura hasta ahora negada por los medios de comunicación de masas e incorpora al ámbito una nueva Institución.

A la vez, esta inclusión de formas técnicas de representación de lo real en el ámbito de los museos implica una contribución del documental expandido a la fusión de formatos y tecnologías que desbordan a las más tradicionales y academicistas nociones de la institución arte.

Hemos tratado en la Tesis, este tema de la hibridación que se produce en nuestros días entre la Institución Cine y la Institución Arte, y de qué manera el documental expandido es un claro ejemplo de este precedente. En nuestras conclusiones podemos sugerir además que de alguna manera estamos asistiendo no solo a este proceso de hibridación, sino a un verdadero dislocamiento de ambas Instituciones, por lo que suponemos que las traslaciones y espacios tangenciales entre ambas se acentuarán.

5. 3.- Ventajas e inconvenientes de las estrategias expositivas en salas y museos: Cubo blanco contra sala oscura.

Surge entonces otro tema de importancia tratado en la Tesis y que se vincula estrechamente con las características rituales y perceptivas de la sala expositiva como marco de visionado de los trabajos documentales, en contrapunto de los trabajos documentales de tradición cinematográfica y televisiva.

En el ámbito del Screen-Art se debatía en los años 60 sobre el enfrentamiento entre el Cubo blanco (la sala de arte) y la Sala obscura (el cine).
Y es claro que no se trata solo de una extrapolación de un mismo material que se pasee por dos espacios de diferentes características.
La variación en el espacio, en el ámbito ritual y perceptivo varía también la forma de enfocar y delinear los temas y las tramas documentales.

Construir una exposición en sala mediante material documental pensado para cine es obviamente un error que aleja al espectador de unas mínimas condiciones propicias para el visionado y comprensión del material expuesto.
La confección de trabajos expositivos audiovisuales realizados específicamente para los espacios donde sean expuestos marca una tendencia y una forma de superar estos inconvenientes.
Una correcta comprensión del funcionamiento del material audiovisual en relación a su propuesta espacial se hace necesaria si no se quiere caer en una simple transposición de espacios y marcos de exhibición donde el ritual del juego audiovisual se eche a perder.

Se puede hoy día proyectar imágenes en cualquier ámbito y tamaño, sobre fachadas de edificios hasta baños de habitaciones de hotel (véase la feria de arte "Loop" en Barcelona), sin embargo el espacio condiciona el juego de roles entre autor y espectador y un marco perceptivo adecuado es importante para una correcta comprensión del trabajo.

Al mismo tiempo, nos enfrentamos a espacios expositivos donde una cantidad exorbitante de información audiovisual nos exigen visionados que exceden nuestra posibilidad de agotarlos, no tan siquiera en una visita, sino en varias semanas.

La X feria de arte contemporáneo, la “Documenta” de Kassel del año 1997 se estructuraba sobre todo en material audiovisual documental, o rodado con técnicas documentales, que hacían hincapié en fórmulas informativas, lo que casi siempre implica imagen, texto y voz. Se daba comienzo así a aquello que hoy día se interpreta como la audiovisualización del Arte, donde las tecnologías de reproducción técnica ocupan el lugar de las artes tradicionales.

¿Podemos pasear por espacios expositivos de esta índole? ¿Es posible digerir toda esa información? ¿Es la Galería o el Museo el sitio indicado para exponer material audiovisual?
Estas preguntas que surgen del reto propiciado por la incorporación del audiovisual a los museos y la incorporación de la tradición cinematográfica a la esfera del arte, tardarán un tiempo aún en poder ser asimiladas por la institución, creadores, mercado y público, de manera de encontrar un equilibrio adecuado.

5.4.- El espacio simbólico de la pantalla en la sala oscura.

La disolución del espacio de la sala oscura del cine en otros variados espacios de intercambio audiovisual conlleva una serie de implicaciones que intentamos plasmar y que podemos reseñar de la siguiente manera:

- Crea un nuevo orden perceptivo y otras formas de ritualización frente al hecho mismo de la comunicación.

- Traza nuevos perfiles económicos y otra gestualización comprensiva en el espectador-usuario.

La imagen electrónica se traslada de la pantalla bi-dimensional de la sala del cine, hacia el cubo blanco de la galería, hacia el museo o el centro cultural. Se desplaza asimismo desde la sala de cine hacia el espacio urbano y el espacio de consumo de grandes almacenes y parques temáticos.

El espacio urbano, calles, parques y edificios, entendida como una formación cultural delimitada por coordenadas de materia y tránsito que formalizan zonas de estancia y vías de movilidad, se articula ahora también mediante el tratamiento de la luz a partir del plafón audiovisual. Las guías de luz del semáforo se amplían con la de los neones y las pantallas de plasma. El movimiento en el espacio se regula y delimita de esta manera a partir de la luz.

El espacio simbólico de la pantalla bidimensional en un marco oscuro que reflejaba un símil entre el dormir, el soñar y el ver película, tan propia del medio y el espacio cinematográfico, se convierte en un territorio de deseo ahora transitado y articulado como un campo de acción e intercambio social. (En este sentido, desarrollé en el Documental de ensayo “Rem, estudios sobre el comportamiento dormido” (1997), este carácter onírico relativo al soñar y ver imagen en la sala oscura).

La imagen se puede ahora contemplar en espacios abiertos al intercambio social, a la visita conjunta, al paseo del “flaneur” por un centro de cultura, o al destello rítmico y seductor de un centro comercial.

La utilización comercial del espacio urbano junto a la privatización del espacio público nos retrotrae a la idea decimonónica de un "arte total", un entorno que se articula como un espacio sinestésico de la vida cotidiana.[157]

Esta inclusión del espacio audiovisual en la construcción del espacio cotidiano urbano traslada la condición onírica del cine a un ámbito abierto donde las formulaciones de deseo que expresa todo arte y en especial el audiovisual, se mezcla con la multitud de objetos de nuestra experiencia cotidiana.
La virtualidad de la imagen como referente mágico que abre y recrea un espacio del deseo [158] se transforma en la construcción de un mundo virtual abierto donde el sujeto se acompaña de atmósferas creadas por luces y sonidos en un nuevo modelado de la percepción.

Pero esta nueva ritualización que propone la recepción de imagen y sonido en espacios abiertos, en espacios no acotados para este tipo de recepción somnolienta, conlleva nuevas características.
La capacidad de interiorización con que la tecnología inunda los sentidos puede también ser una droga peligrosa: peatones atropellados, conductores distraídos, gente que deambula por las ciudades creándose un campo perceptivo de placenta (y de placer), restringido a los sonidos de su música en el MP4 y masajeando continuamente su I-Pod, el móvil o cualquier otra interfase táctil de comunicación que le sitúe más allá de sus sentidos naturales.
El espacio del deseo articulado por el capital como un espacio del consumo se extiende a toda la actividad diaria de manera que los tabúes y elementos reprimidos que antes aparecían exclusivamente en la sala obscura provocando el delirio del deseo, del miedo y del placer, y que aún permanecían así en la intimidad vergonzosa y cómplice de la sala obscura, se expresan ahora a la luz del cubo blanco del Museo y Centro de Cultura, en las imágenes de la pedofilia de las tiendas de cosmética, en el parque temático en que se convierte el espacio público de las ciudades turísticas.

---

157 Understanding Installation Art. Marc Rosenthal. Prestel Verlag 2003. pág. 25.
158 Ver en el Capítulo 2, pág.91 de esta Tesis la relación que establece V.Fluser sobre la imagen mágico-ritual.

La pantalla como un espacio simbólico del deseo que se traslada del espacio oscuro al espacio abierto y transitado. Un cambio que saca al sujeto de su butaca en un estado de duermevela y lo introduce en la acción/interacción de este ámbito post-media.
En este salto de la pantalla al espacio se configura otro orden de relaciones y dinámicas entre Obra y sujeto, entre tránsito y acción.

Una de las primeras exposiciones de masas con un apoyo majestuoso en el audiovisual y una utilización portentosa de la multipantalla, fue la llevada a cabo por Charles & Ray Eames en su trabajo para IBM en 1965.
"IBM at the Fair"[159], tal era el título del stand en la mega-exposición, fue un diseño exclusivo del estudio de los Eames para quien en su momento se consideraba la punta de lanza de la tecnología norteamericana.

Esta pareja de diseñadores industriales que ya utilizaban y experimentaban con el audiovisual en una vertiente más bien didáctica, recibieron el encargo por parte de la compañía y de la propia administración norteamericana de sintetizar los logros del capital y la tecnología. El encargo suponía, en sentido literal, un talón en blanco de la administración para crear una exposición que reflejara la superioridad tecnológica del capitalismo occidental en plena guerra fría.
Recordemos el contexto de esta exposición: N. Krushev y Nixon tras el primer encuentro de mandatarios de ambas potencias durante la guerra fría se comprometen a crear sendas exposiciones en su propio territorio y en el campo enemigo. Comenzaba así el deshielo en el campo militar y se iniciaba una guerra en el ámbito de la cultura.

Los espectadores que visitaban el stand de IBM confeccionado por el estudio de los Eames atravesaban suelos y techos en un parque móvil de butacas en un espacio construido especialmente para el evento, asistiendo a un espectáculo sensorio motriz de nueva dimensión.

El salto del espacio simbólico de la pantalla del cine a un espacio expositivo, constituye a partir de esta experiencia del stand de IBM ideado por el estudio de Charles & Ray Eames, como el inicio de lo que entendemos hoy por una exposición temática de masas,

---

[159] The films of Charles and Ray Eames. Volume 5. DVD Video Image entertainment. USA. 2000.

referente de aquello que entendemos hoy por un parque temático, es decir, la construcción de un simulacro narrativo con alta dosis de excitación sensorial.

Desde entonces, la fascinación tecno-científica aparece como la base del discurso de "progreso" del ámbito mediático y político convencional que utiliza el espacio multimedia como forma de legitimación de sus discursos.

5.5.- Categorías enunciativas en el documental expandido.

Otro ámbito desarrollado por este trabajo de Tesis, estriba en la gestación de unas categorías sobre las modalidades de representación que despuntan en el trabajo con el Documental Expandido.
Estas categorías específicas, basadas en la ya clásica formalización realizada por el investigador y teórico B. Nichols[160], y que hemos desarrollado en el análisis enunciativo del Documental Expandido están vinculadas por tanto al propio documental de tradición cinematográfica, pero que en la expansión espacial adquieren nuevas tipologías y hacen posibles nuevas propuestas y juegos de lenguaje entre "obra" y "usuario".
Las 8 categorías que hemos establecido en las modalidades de representación del Documental Expandido sugieren el establecimiento de un corpus unitario para obras que nacen en un proceso de hibridación y transversalidad entre diversas prácticas y formas expresivas.
Estas 8 categorías no solo intentan definir la enunciación documental audiovisual en su conjunción con la Instalación, sino que integran los distintos elementos que conforman el Documental Expandido entendiéndolos como un conjunto enunciativo homogéneo a pesar de la diversidad que hemos visto adquieren en su singular puesta en escena:

- 1.- Modalidad expositiva: Antológicas y trabajos de recopilación de obra en formato multimedia.
- 2.- Modalidad de representación plástica: Énfasis en la forma.
- 3.- Modalidad reflexiva.
- 4.- Modalidad interactiva.
- 5.- Modalidad ensayo.
- 6.- Modalidad observacional.
- 7.- Modalidad expositiva referencial (trabajos que remiten a otros trabajos).
- 8. - Modalidad expositiva con navegación. Proyectos documentales multimedia con elementos de interacción.

El establecimiento de un corpus en este ámbito tan vasto a-priori tiene la intención de delimitar un marco de análisis y comprensión para quienes se aproximen críticamente a

[160] - Nichols, B. La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós, 1997.

estas nuevas formas de expresión, provengan de la academia, del mundo del arte - comisarios y artistas, o de la crítica cinematográfica.
La utilización, como punto de partida de las categorías establecidas por B. Nichols en los modos de representación del documental convencional, nos ha permitido establecer un vínculo con la tradición del documental monocanal de carácter narrativo, para de allí en más, realizar un nuevo acercamiento al documental expandido mediante categorías que ejemplifiquen los cambios específicos que implican la adopción de estrategias post-mediáticas.
No cabe duda que la transformación que suponen estos nuevos ámbitos post-media provocarán cambios radicales en los hábitos del complejo mundo del audiovisual. Hará falta tiempo y pautas de análisis adecuadas para poder comprender las consecuencias de la crisis que atraviesan las salas de cine, de Internet como difusor universal, de las propuestas de decenas de canales de la TV digital, junto a la actual inclusión de la proyección audiovisual en las salas de exposición, de manera que estos ámbitos de encuentro e intercambio de información, ocio y cultura, supongan mecanismos adecuados e integradores.

Mientras tanto los creadores que se acercan al audiovisual desde el campo de las bellas artes o desde las escuelas de cine tienen ahora como compañero de viaje a científicos moleculares, a antropólogos y etnógrafos, arquitectos y demás investigadores que utilizan la imagen y el sonido como técnica de prospección, expresión y análisis de lo real.

La industria cultural que siempre ha dominado y domina aún el ámbito de la distribución resaltando y juzgando el valor de la obras, es un cuello de botella demasiado chico para esta tremenda expansión de lo visual como herramienta de conocimiento y expresión.
Por lo tanto nuevas fórmulas expositivas, nuevos canales y formas narrativas irán sin duda modelando otros panoramas.

Bibliografía utilizada en la Tesis:

BAER, Alejandro: El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2005.

- BAIGORRI, Laura. Video Primera Etapa. El vídeo en el contexto cultural y social de los años 60/70. Brumaria 4. Madrid: Asociación Cultural Brumaria , 2004.

- BARNOUW, Erik. El documental. Historia y estilo. Barcelona: Gedisa, 1996.

- BAXANDALL, Michael. Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Barcelona: Gustavo Gili. 1978.

- BIEMANN, Ursula (ed.): Stuff it. The video essay in the digital age. Zurich-Viena-Nueva York, 2003.

- BENJAMIN, Walter. La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos ininterrumpidos. Madrid, Taurus, 1973.

- BERGER, John. Modos de ver. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

- BRUZZI, Stella. New Documentary: a critical Introduction. London, Routledge, 2000.

- BURCH, Noel. El Tragaluz del infinito. Madrid: Cátedra, 1987.

- CAIRNS Graham. El arquitecto detrás de la cámara. Madrid: Abada editores, 2007.

- CASSETTI, Francesco. Como analizar un Film. Barcelona: Paidós, 1994.

- CATALÁ Josep María. Formas de la visión Compleja: La Multipantalla. Valencia: Archivos de la Filmoteca, 2004.

- CERDÁN, Josetxo; TORREIRO Casimiro (eds.). Documental y vanguardia. Madrid: Cátedra. 2005.

- DELEUZE, Gilles. La imagen-movimiento. Barcelona: Paidós, 1983.

- DELEUZE Gilles. La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2. Barcelona: Paidós, , 1986.

- EISENSTEIN, Sergei. El sentido del Cine. Buenos Aires, Siglo XXI, 1994.

- FAYERABEND Paul. Tratado contra el método. Madrid: Tecnos, 1981.

- FAYERABEND Paul. How to defend society against science (1975) en Scientific Revolutions, Ian Hacking (ed.). Oxford University Press, Oxford, 1981.

- FLUSSER Vilém . Una filosofía de la fotografia. Madrid: Sintesis, 1983.

- HUBERMAN- DIDI, George. Cuando las imágenes toman posición. Madrid: Ed. A. Machado Libros, 2008.

- KUHN, Thomas. La estructura de las revoluciones científicas. Barcelona: Paidós, 1970.

- LEDO, Margarita. Del cine-ojo a Dogma 95. Barcelona: Paidós, 2004.

-MANOVICH, Lev. The Language of New Media. New York: The MIT Press, 2001.

- MADERUELO, Javier. El Espacio Raptado. Madrid: Mondadori, 1990.

- MCLUHAN,Marshal. Television, in Understanding Media. London, 2002 [1964].

- MCLUHAN, Marshal.. ERIC & ZINGRONE, Frank (compiladores). MCLUHAN, escritos esenciales. Barcelona: Paidós, 1998.

- MIRZOEFF , Nicholas. Una Introducción a la Cultura Visual. Barcelona: Paidós, 1999.

- NICHOLS, Bill. La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós, 1997.

- RENOV, Michael. The subject of Documentary. Minnesota University Press, 2004.

- ROUCH, Jean. Cine ethnography. Visible evidence series. Minnesota University Press, 1994.

- ROMAGUERA, Joaquim. Textos y manifiestos del Cine. Madrid: Cátedra 1993.

- ROYOUX, Jean Christophe. Remaking Cinema: Contemporary Art and the Cinematic Experience. Eindhoven, Stedelijk Abbemuseum, 1999.

- SADOUL, George. Historia del cine mundial: Desde los orígenes hasta nuestros días. Buenos Aires:. S. XXI editores, 1987.

- SONTAG, Susan. Sobre la fotografía. Barcelona: Edhasa, 1978.

- SONTAG , Susan. Ante el dolor de los demás. Madrid: Alfaguara, 2003.

- VERTOV, Dziga. Textos y Manifietos del Cine. Romaguera-Thevenet (eds.) Madid: Catedra, 2000.

- VERTOV, Dziga. El cine ojo . Madrid: Fundamentos, 1974.

- WEINRICHTER, Antonio. Pasajes de la imagen. Documentales en el Museo. Murcia: Postvérité, Berta Sichel (ed.). Centro Párraga, 2003.

- YOUNGBLOOD, Gene. Expanded Cinema. New York: Dutton, 1970.

- ZIELINSKY, Sigfrid. Audiovisions. Amsterdam University Press, 1999.
- ZUVILLAGA, Javier. Fundamentos de perspectiva. Barcelona: Parramón, 1986.

Catálogos:

- AERNOUT MIK: Exposición producida y organizada por la Fundación "la Caixa". Catálogo de la exposición, 2003.

- Arte e imagen en movimiento (1963-1986). Primera generación. Madrid, MNCARS, 2006.

- *CCCB: 1994-2006 Exposiciones CCCB*. Barcelona, 2006.

- JIMENES, José. *Pensar el espacio.* Catálogo de la exposición colectiva: *Conceptes de l'espai* Fundación Joan Miró, Barcelona, 14 de marzo - 12 de mayo 2002

- MCQUEEN, Steve.: Catálogo de la Fundació Antoni Tàpies, 2003-2004.

- PALACIN, Mabel.: *"La distancia correcta".* MUA Alicante, 2004.

- *Postvérité*. Centro Párraga. Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2003

- VAN DER KEUKEN, Johan: *El cuerpo y la ciudad*. Catálogo CCCB. Barcelona, 1999.

- WEIBEL, Peter. *Futur Cinema*. Catálogo de la exposición. ZKM, 2003.

-

Revistas:

- FLUSSER VILÉM. El consumo fragmentario de la información. Revista Letra nº 54. 1998.

- PRADO, ENRIQUE. : "Televisión en la era digital: homogeneización versus diversidad", Revista Telos, nº 51, 2008.

- WEIBEL, PETER.. "El Mundo como interfaz". Revista El Paseante, nº 27-28. Madrid: Ediciones Siruela. 1998.

DVD

- WINTONICK. P. *Cinéma Verité, Defining the Moment*. National Film Board of Canada, 2000.

- El arte del Video, RTVE, 1989..

- Digital Snow, DVD-Rom, Anarchive, Centre Pompidou, 2002.

- PORTER MOIX. Video "Los comienzos del cine". Fundació Serveis de Cultura Popular, 1985.

The films of CHARLES AND RAY EAMES. Volume 5. DVD Video Image entertainment USA, 2000.

Artículos en Internet:

- ALONSO, R.: *Videoarte, textos*. http://www.roalonso.net/es/videoarte/gary_hill.php Consultado 2008.

- BONET. E. *Cine experimental*. 1994. http://www.iua.upf.es/recerca/sintesi_imatges/cinexp/cinexp.html. Consultado 2008.

- BREA, JL., *Acción paralela 5. Transformaciones contemporáneas de la imagen en movimiento: post-fotografía, postcinema, postmedia.* http://www.joseluisbrea.net/ . Consultado 2007.

- CARRILLO, JL.: Cultura: ¿sacralización de lo banal?. http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/cultura1.pdf Consultado 2008.

- COLOMER, J. : http://jordicolomer.com/ . Consultado 2008.

- CUNILL, I. http://www.cica.es/aliens/gittcus/espejo.html . Consultado 2008

- FLUSER, V. textos en Internet: http://www.flusserstudies.net/ . Consultado 2007.

FOUCAULT, MICHAEL. *Des espaces autres.* 1967 (conferencia). http://www.foucault.info/documents/heteroTopia/ Consultado 2008

- GARCÍA, M. Y BARRETO, M: "El vídeo arte: apuntes para una historia y definición del género", de, Revista "Miradas" , http://www.eictv.co.cu/miradas/index . Consultado 2008.

- HEIKE HELFERT. Technological Constructions of Space-Time. Aspects of perception. http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/perception/ . Consultado 2008.

- LA FERLA, J: Seminario en la Universidad Javeriana- Bogotá, Departamento de estética: http://www.javeriana.edu.co/estetica/docs/la_ferla.pdf , Consultado 2008.

- León, I 2001. Revista Folios, pag 146
http://w3.pedagogica.edu.co/storage/folios/numeros/fol13final.pdf . Consultado 2008.

- MACHADO, A. *Convergencia y divergencia de los medios*. Revista Miradas: http://www.eictv.co.cu/miradas/index Consultado en 2008.

- MARKER, CHRIS. *Composición política de la imagen. Introducción a la primera imagen de Sans Soleil.* Gonzalo de Lucas**.** www.iua.upf.es/formats/formats2/luc_e.htm . Consultado 2008.

- MERCADER. A: La audiovisualización del arte. Del film de arte al screen a*rte*. Mediateca de Caixaforum, Barcelona Noviembre, 2005.
http://www.mediatecaonline.net/index.html

- ORTEGA & WEINRICHTER: http://www.cinemitos.com/tbeditores/Paginas/84-96576-13-42.asp, Consultado 2008.

THE LABRINT PROJECT: - http://www.annenberg.edu/labyrinth/about.html. Consultado 2007.

- WEIBEL, P. "Futur Cinema", http://www.zkm.de/futurecinema/works_e.html. Consultado 2008.

- SIEGFRIED ZIELINSKI. *V. Flusser, breve introducción a su filosofía sobre los medios de comunicación de masa.* Conferencia del Seminario sobre Flusser del 4 de Marzo 2004. Revisado para su publicación: http://www.mecad.org/unesco.htm

Información en Internet sobre autores comentados en los Casos de estudio:

ALVAREZ. JULIÁN:
www.idep.es/juliansite

- BIENMAN, URSULA:
http://www.fundacionbiacs.com/site_es/artist-pages/10_artist.htm)

- COLOMER, JORDI :
http://jordicolomer.com/

- FORGÁCS PETER & THE LABYRINTH PROJECT : El éxodo del Danubio
http://www.annenberg.edu/labyrinth/about.html

VAN DER KEUKEN, JOHAN: "El cuerpo y la ciudad"
http://www.johanvanderkeuken.com

- MARINO IVAN: In Death's Dream Kingdom.
http://www.mecad.org/htm/prod_i/frm_ivan.htm

- MELITOPOULUS ANGELA
www.timescapes.info

- SUCARI JACOBO.
  http://www.arrakis.es/~jsucari/

- Weblog Salam Pax : Diario dobre la guerra de Irak en el día a día.
  http:dear_raed.blogspot.com

WINTONICK PETER and KATERINA CIZEK : “Seeing is Believing”
  http://www.seeingisbelieving.ca/

Listado de Ilustraciones y fotografías: